LG.
S.

GANZ. Dr. Hermann.

Ästhetische Studien zu

Spittelers Olympischem

Frühling.

HG.
S.

# ÄSTHETISCHE STUDIEN ZU SPITTELERS OLYMPISCHEM FRÜHLING

VON
DR. HERMANN GANZ

# Dr. ROBERT FAESI

# CARL SPITTELER

## Eine Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit

Preis Fr. 1.70

### Urteile der Presse:

**Neue Zürcher Zeitung:** Wie nun Spitteler aus seiner Haut herausschlüpft, die Gegenwart mit dem Eimer aus der Ewigkeit schöpft, die Erde nie anders als mit der Himmelskuppel versteht, wie die kosmische Melancholie den Menschen verwandelt, wie „Die Dichtersehnsuchtsaugen" Dinge zwischen Himmel und Erde sehen, von denen der Realismus nichts träumt, weil er nie träumen lernte, wie der Dichter in der Luft schwebt und doch bürgerliche Pflichten erfüllt, auf einem Redaktionssessel lebt und im Metakosmos schwebt: Für dies alles sucht sich Faesi überaus klare und wirkende Formulierungen. Mit sicherm Takte stellt er „Imago" mit der Kunst Thomas Manns zusammen. Mit feinem Verständnis beobachtet Faesi die Zentralgestalt Spittelers, den Prometheus. Man wird besonders Faesis Charakteristik des „Olympischen Frühling" Aufmerksamkeit schenken, die sich berechtigte Fragestellungen erlaubt, die nichf blos auf die Form: Epos oder Roman, sondern auf den Lebensnerv dichterischer Werke hinzielen. Man möchte diesem mehr darstellenden als historisch-kritisch entwickelnden Essay R. Faesis viele Leser wünschen, zur Stunde die beste „Einführung" in Spittelers Werk, und sagt man wie Prometheus „r", wo andere heute „l" sagen, so ist es auch eine ungewöhnliche „Einfühlung".

**National-Zeitung:** Er gibt ein schön geschriebenes kurzes Lebensbild und geht dann in persönlicher Analyse und Auffassung knapp auf die einzelnen Werke ein: den Schlüssel „Imago", den Kern „Prometheus", den Umkreis, die Zwischen- und Lernwerke, die Synthese „Der olympische Frühling". Freunde des nicht leichten Dichters werden für manche Bemerkung und Erklärung dem Verfasser dankbar sein.

**Der Bund:** Robert Faesi entwirft Spittelers Dichterbild mit grosszügiger Hand und eindringendem Verständnis für die Grösse und die Eigenart des Epikers. Spittelers Roman „Imago" sowohl wie auch viele seiner „Gleichnisse" seiner eigenen Aufsätze über sein Schaffen, seine Entwicklung und seine Lehrjahre gaben Faesi reichen Stoff genug zu diesem Porträt, und man folgt seinen schwungvollen und durchaus nicht akademisch trockenen Ausführungen mit wirklich warmem und lebendigem Interesse. Und was einen ganz besonders freut, ist das, dass er hier nicht als blinder Anbeter und Verherrlicher auftritt, sondern bisweilen auch eine recht wohltuende Objektivität zeigt, die sich nicht scheut, das eine oder das andere kleinere Werk Spittelers als verfehlt oder verstiegen zu charakterisieren. Daneben bleibt ihm ja noch Raum und Gelegenheit genug, die Grösse und den Schönheitsreichtum der Schöpferphantasie Spittelers mit Verehrung anzuerkennen. Mit seiner Spürkraft weiss er den geheimen Adern, die vom äussern Erlebnis zur schöpferischen Tat rieseln, nachzufühlen, und diese Verschmelzung von Biographischem und Literarhistorischem ist mit starkem Geschick durchgeführt. Es ist Robert Faesi vortrefflich gelungen, die dichterische Persönlichkeit Spittelers darzustellen. Klare bewusste Linien und warme echte Farben zeichnen dieses Bild aus. Das Büchlein, dessen Stil eine kräftige Persönlichkeit verrät, sei allen Freunden Spittelers empfohlen.

.7616nz
.Yg

# ÄSTHETISCHE STUDIEN ZU CARL SPITTELERS „OLYMPISCHEM FRÜHLING"

VON

Dr HERMANN GANZ

194861
14/1/26

1917
VERLAG VON RASCHER & Cie
ZÜRICH UND LEIPZIG

ZENTRALBIBLIOTHEK ZÜRICH

Buchdruckerei Züricher Post

*Meinem verehrten Lehrer*

*Adolf Frey*

*gewidmet.*

# Vorwort.

Die erste Gesangsfolge des Olympischen Frühlings erschien im Jahr 1900, 1910 das ganze Epos in endgültiger Fassung. Es hat den Bann, der ein rundes Vierteljahrhundert, trotz vereinzelter Bemühungen, über Carl Spittelers Erstling, dem Gleichnis Prometheus und Epimetheus, und über seinem Schaffen lag, gebrochen.

Einige Schriften haben bereits unternommen, seine Dichtungen abzuwandeln. Darunter entwirft eine Arbeit ein Bild der dichterischen Persönlichkeit, wie sie sich ihrem Verfasser in den bis zum 70. Geburtsjahr veröffentlichten Werken widerspiegelt. Die biographische Kenntnis geht vorläufig nicht über die ersten vier Lebensjahre hinaus, deren Erlebnisse der greise Dichter selbst in einem reizvollen Buche erzählt; ein paar dürftige Daten, die spätere Zeit betreffend, überschreitet sie vorläufig nicht. Was frühere Schriften und Aufsätze gezeitigt haben, was Carl Spitteler selbst an gelegentlichen Äusserungen in Essay- oder Vortragsform da und dort öffentlich kundgetan hat, was er in seinen poetischen Werken niederlegte, das sammelt und verwertet ausgiebig die jüngst erschienene Programmbeilage des Basler Gymnasiums (1916), die vorläufig als Fragment vorliegt und frühestens 1919 als Ganzes erscheinen wird. Ihr Verfasser, Dr. Wilhelm Altwegg, untersucht das Wesen des Dichters und seiner Dichtung.

Es ist schlechthin eine Tatsache der Literaturgeschichte, dass ästhetische Urteile auf Jahrzehnte

hinaus stark zu schwanken pflegen. Jeder betrachtende Geist trägt seine Brille, und keiner kann genau wissen, auf welche Farbennuance ihre Gläser abgetönt sind. Diese Nuance ist nichts anderes als eine unsichtbare Membran der Zeit, welche die Gegenwart selten mit ganz reinem Auge schauen lässt. Eine aussergewöhnliche Schöpfung ins richtige Licht, in unanfechtbare Beziehung zu ihrer Epoche und zur Vergangenheit zu setzen, bleibt meist den spätern Generationen vorbehalten. Diese treten das historische Erbe weniger leidenschaftlich an, als der Zeitgenosse die Gabe, sozusagen aus der Hand ihres Spenders, entgegennimmt.

Diese Studien möchten mithelfen, die allseitige ästhetische Wertung des Olympischen Frühlings vorzubereiten. Sie wollen ein paar Grundlinien dazu zeichnen, indem sie dem Aufbau des poetischen Materials nachgehen und den Absichten des Dichters am Steuer der epischen Handlung zu folgen suchen. Wenn dabei der bisherigen Kenntnis der Dichtkunst Carl Spittelers oder der Erkenntnis epischer Poesie etwa ein bescheidenes neues Licht aufgesteckt werden sollte, so würde das an der Natur der Sache liegen und an der Problemstellung.

Als Einleitung schienen ein paar allgemeine Sätze über die Welt des Olympischen Frühlings und Carl Spittelers Haltung dazu geboten: Kapitel I will nicht mehr als eine Andeutung sein. Kapitel II ergeht sich über die Gesamtorganisation des Epos. Kapitel III verweilt in seinem umfänglichsten Gemache, beim III. Teil. Kapitel IV handelt von der Motivierung. Nach weitern Werkzeugen, mit denen der Epiker die

Stücke der Handlung in einander fügte und verband, sucht Kapitel V. —

Zu einer Zeit, da die Schweizer Rede den Namen des Dichters noch nicht in aller Mund gelegt hatte, lernte ich den Olympischen Frühling durch einen Zufall kennen. Dieser Zufall heisst Konrad Bänninger; ihm danke ich auch für Mitlesen der Korrekturbogen.

Herr Dr. Carl Spitteler in Luzern stand meinen gelegentlichen Fragen in liebenswürdiger Weise Gegenrede. Hier sage ich ihm nochmals herzlichen Dank!

Herrn Prof. Dr. Adolf Frey in Zürich — ihm ist diese Arbeit gewidmet — verdanke ich mannigfache innere Förderung. Was ich hier gern vermerke.

Die Umschlagszeichnung danke ich dem Freundesdienst Karl Bickels.

HERMANN GANZ.

# Übersicht.


| | Seite |
|---|---|
| I. | 1— 9 |
| II. | 10— 28 |
| III. | 29— 51 |
| IV. | 52— 78 |
| V. | 79—100 |

# I.

Der Olympische Frühling ist eine Paradiesdichtung. Er will ein Weltenfrühlingsfest der Menschheit mit seinem Anbruch und Ende schildern. Sein ideales Ziel ist die Darstellung einer ganzen Welt, die poetische Verklärung des gesamten Daseins.

Ein holdes Geschöpf von Carl Spittelers Muse, Kaleidusa, lässt von Vater Pan ihrem Leib die Seele entzwingen, um frei und unbehindert, als ein Sonnenstrahl, durchs luftige All zu schweifen — der Treue ihres Geliebten Hylas sicher, nunmehr sie seine Sehnsucht geworden ist.

Der verwandelten Nymphe Kaleidusa nicht unähnlich ist dieses Gedicht. Es weist immer über die Erdoberfläche hinaus. Es entgleitet immer nach oben. Nicht umsonst hat Carl Spitteler[1]) selbst mehrfach darauf hingewiesen, dass das Epos (er spricht pro domo), weltlich — aber oberweltlich, nicht irdisch — über die Erde hinaus zielt. Ihm ist das so gewiss, dass er ein reines Wirklichkeitsepos völlig in Abrede stellt. Ein realistisches Epos vergleicht er mit einem auf dem Bauche kriechenden Adler. „Wohl aber gibt es Epen, ... welche die Erde nur mit einer Zehenspitze, ja sogar solche, die sie gar nicht berühren." Der Epiker muss über die Wirklichkeit empor und über die Erdoberfläche, „um seinen Gestalten denjenigen idealen Glanz zu verschaffen, der sie befähigt, unauslöschlich zu leuchten". „Um für die Betrachtung der irdischen

[1]) *„Über das Epos"*, Neue Zürcher Zeitung 1900, Nr. 59—61. — *„Mein Schaffen und meine Werke"*, Kunstwart 1908, 4. Viertel. S. 4 ff.

Bilder die richtige Distanz zu gewinnen. Denn wer einen Gegenstand anschauen will, muss sich allererst von dem Gegenstand entfernen. Um durch die Projektion in die Wolken frische Perspektive für das Menschliche zu erhalten. Das Tägliche, aus gewohnter Perspektive gesehen, wird nicht mehr gesehen. Aus ferner Perspektive geschaut, wird das Tägliche ein junggeschaffenes Wunder. Endlich ist einem echten Epiker reine, freie, undurchflogene Luft an sich schon ein Bedürfnis wie der Forelle das Quellwasser." Der geborene Epiker sprengt auf dem Flügelrosse der Phantasie in die weite Welt hinaus, „neugierig, was ihm Frau Aventiure über den Weg jagen werde" [1]). Ein Nichtepiker — also z. B. ein Romanerzähler, erläutert Carl Spitteler [1]). Für sich persönlich führt er die besondere Neigung seiner Poesie nach Höhe und Ferne auf entscheidende Augenerlebnisse in seinem vierten Lebensjahr zurück [2]). Eigentlicher: Seine Natur wird ihn schon als Kind zu entsprechenden Erlebnissen befähigt haben.

Als sichere Kennzeichen der epischen Veranlagung gelten unserm Dichter „die Herzenslust an der Fülle des Geschehens, seien es nun Taten oder Ereignisse, die Freude am farbigen Reichtum der Welt, und zwar, wohlbemerkt, Reichtum der äussern Erscheinungen, die Sehnsucht nach fernen Horizonten, das durstige Bedürfnis nach Höhenluft, weit über den Alltagsboden, ja über die Wirklichkeitsgrenzen und Vernunftsschranken" [1]).

[1]) *C. Spitteler, Lachende Wahrheiten.* Ges. Essays, III. Aufl, Verlegt bei Eug. Diederichs in Jena 1908, S. 216 u. 217.

[2]) *C. Sp., Meine frühesten Erlebnisse.* Eug. Diederichs. Jena 1914, S. 134 ff.

Carl Spitteler hat seinem Epos nicht irgend welchen historischen Stoff zugrunde gelegt. Was man Dokumente nennt, kennt er für sein Schaffen nicht. Doch greift er mit beiden Händen nach der schönen Hülle einer mit einer Fülle der herrlichsten Attribute ausgestatteten antiken Vorstellungswelt.

Umfängliche Dichtungen schöpften sehr oft kostbarstes Material aus literarischen Quellen. Um bei der deutschen Literatur zu bleiben: Welch treffliche Vorarbeit ermöglichte Gottfried Keller, den „Landvogt von Greifensee" zu schaffen! Wie ist doch Goethe die Faustüberlieferung zugute gekommen! — Hingegen welche Aufschübe und welche Mühen begleiten die Genesis von Faust II, zu dem die Mitwelt und Vergangenheit nur noch Ideen, aber keine Fabel, keine Form mehr beisteuerte und der Vollendung und Geschlossenheit, vor allem die innere Notwendigkeit jedes Schrittes des ersten Faust — umsonst anstrebte[1])! Auch in Wielands Oberon, in Schillers Tell ist die Überarbeitung des Überlieferten besser gelungen als das Selbsterfundene[1]). Wo die literarischen Quellen versiegen, versagt nicht selten der Dichter.

Carl Spitteler machte bei der hellenischen Welt seine dichterische Anleihe. Mit den Namen entnahm er der griechischen Mythologie einen Reichtum an Motiven, an Erzählungselementen — einen unbezahlbaren Schatz, mit dem er selbstherrlich verfahren konnte, und der neben der eigenen Erfindung die zweite Hauptquelle für das Epos abgab.

---

[1]) Dazu verweise ich auf die einschlägigen Vorlesungen von Prof. Dr. Adolf Frey in Zürich.

Es ist ohne weiteres verständlich, dass der Dichter für die Namengebung an andern Orten als am zeitgenössischen Gebrauch schöpfen wollte. Auch hier musste er über die Prosa des Alltags, und zudem wollte er über lokale und sprachliche Eingeschränktheit hinaus kommen. Er wollte seine Welt schon rein äusserlich, durch die Namen, distanzieren vom naturalistischen Nährboden. Die ganze Namengebung aus der griechischen Antike herüberzunehmen, bedeutete nicht nur den Gewinn einer einheitlichen Namenwelt. Keine zweite Kultur hat die ganze abendländische Kultur so befruchtet wie die hellenische. Hellenisches Wesen ist zum untrennbaren Bestandteil neuzeitlicher Geistesbildung geworden; es ist heute noch wirksam, vorab weil wir darin heute noch der Kunst edelstes Mass und schönste Form suchen. Die Poesie der griechischen Mythologie ist eine internationale Poesie geworden. Im Gebildeten unserer Zeit, selbst im Laien, rufen Namen wie Apoll, Zeus Vorstellungen des Glanzes; für den Gebildeten besonders enthält die olympische Namenwelt einen unermessbaren Gehalt an Poesie. Der Name des Haupttummelplatzes der Gesellschaft dieses Epos deutet es schon an: der Olymp ist geradezu die strahlendste Verkörperung eines imaginären Schauplatzes.

Wie stark Carl Spitteler sich an die griechische Sagenwelt anlehnte, wie er mit ihren Göttern und Fabelwesen verfuhr, kann hier nicht untersucht werden. Es ist für den poetischen Wert seiner Schöpfung aber auch nicht von Belang. Hauptsache bleibt das Was und Wie seiner Darstellung. Hier genügt zu notieren, dass er dort manche Einzelzüge holen konnte und dass der blosse Name schon, der „my-

thische Leichnam" — wie ihn unser Epiker nennt[1]) — zum voraus Schönheit und Poesie verbürgte, dass es dem Dichter nicht um die symbolische Bedeutung des Mythus zu tun war, sondern um die Leuchtkraft des Kostüms, um die „Farbenwirkung von Fleisch und Bein in Wald, Luft und Meer"[2]).

Nicht dem hellenischen Menschheitsideal gilt seine Anleihe bei der hellenisch-mythologischen Welt. Die Wesen seines Epos, diese Götter und Halbgötter, Titanen und Giganten, Helden und Menschen, Satyrn, Nymphen und die andern Fabelgestalten, Ausgeburten des Naturempfindens und seelischer Stimmung: sie sind von der angeblichen Überlieferung weiter entfernt, als es ihre Namen vermuten lassen. Nichts weniger als ein epigonisches Geschlecht tritt uns entgegen. Problem und Ausdruck ist überall viel differenzierter, moderner. Darum ist das Pathos des Dichters leidenschaftlicher und schmerzvoller, sind die Bewegungen seines Ethos lebhafter, mutwilliger, bis zur witzigen, geistreichen Überschäumung frivol. Und ein Grundbass klingt durch das Epos, der nichts weniger als antik und geliehen erscheint. Hinter allen Erscheinungen dämmert das stille Auge der Sehnsucht unserer Zeit, dem die Wissenschaft den Mechanismus der Welt erschlossen, den das Leid der lebenden Kreatur zum Mitleid aufruft, der mit traumgeschäftigen Sinnen, von der Empfindung getragen, hungrig die Pforten zum Reich der Erlösung aufzuschliessen sucht.

---

[1]) *Carl Spitteler, Mythos und Epos.* Kunstwart 1908, 3. Viertel, S. 359 ff.

[2]) *Carl Spitteler, Meine poetischen Lehrjahre.* Neue Zürcher Zeitung 1900, 7. XII. ff.

Der Olympische Frühling enthält eine ganz persönliche, moderne Welt. Die Mehrzahl der Olympier, meint Robert Faesi[1]), verrät bäuerlich schweizerische Ahnen in der zweiten oder dritten Generation, und er deutet damit an, wie bodenständig sie sind. Ich meine, daneben ebensosehr den nervös organisierten Menschen unserer Zivilisation gegenüber zu stehen. Einzelne Frauengestalten weisen eine psychische Struktur auf, wie sie der verfeinerten Gesellschaft etwa einer Großstadt eignet. Hera hätte dem besten französischen Romancier des letzten Jahrhunderts vorschweben können; zu Aphrodite findet man Wesenszüge in der emanzipierten Frauenwelt wohl aller Zeiten. Der geistvolle Zyniker, dessen souveränes Element die schimmernde Ironie ist, aber auch der Idealist, der Gestalten von monumentaler Grösse entwirft, hat da Menschen seines Fleisches geschaffen — — Typen seiner Zeit und zugleich aller Zeiten, weil sein poetisches Absehen auf das Allgemeinmenschliche gerichtet war.

Diese Welt ist eine unwirkliche Welt. Ihr Schauplatz: die epische Bühne mit mehrfachem Stockwerk. Unser Dichter fühlt sich in der Unterwelt heimisch wie in der Oberwelt. Dass er auch auf der Erde, in der Zwischenwelt, die ihm für den Ausbau der beiden andern Welten das Material liefern muss, gelegentlich verweilt, scheint nur recht und billig. Von dem malerischen Kleinstädtchen, in das die Götterjungfrau Aphrodite den Fuss setzt, einem Kleinstädtchen mit seinen gepflasterten Gassen und Hintergässchen, seinen Häuserschachtelungen und Durchgängen, seinen Stein-

[1]) *R. F., Carl Spitteler,* Eine Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit. Rascher & Cie., Zürich 1915, S. 83.

brunnen und seinem Rathaus — einem idyllischen Städtebild, wie man es etwa im schweizerischen Mittelland, von wallenden Kornfeldern, von Wiesen und Baumgärten umgeben oder zu Füssen wohlgepflegter Weinberge gesetzt, zu Dutzenden heute noch findet[1]) — — führt sein Phantasieflug weit weg in kühn geschaute Bezirke moderner menschlicher Erkenntnisse und Ahnungen, neuzeitlichen Wissens und Glaubens, seines Denkens und Hoffens. Er zeigt Hera den fürchterlichen Weltautomaten; aber er geleitet die Götter auch zum Felsen Eschaton, wo ihnen der Hoffnungsengel Kunft und Sieg des Weltenheilands verheisst, und er lässt Apollon das ideale Reich des Metakosmos finden.

Szenerie und das ganze Ausstattungsmaterial helfen mit, die Welt dieses Epos unserer Anschauung nahe zu rücken, zugleich aber — da sie ja eine unwirkliche Welt ist — sie als die besondere Welt Carl Spittelers erscheinen zu lassen. Überall auf kosmischen Schauplätzen, wo die eine freie Bewegung fesselnden physischen Gesetze unseres räumlich-zeitlichen Daseins als beengende Schranken fallen, begegnen wir doch auf Schritt und Tritt schweizerheimatlichen Farben und Landschaftsformen, gerade wie in den Trägern der griechischen Namen lebendigen Gestalten unseres Blutes -- nur von heroischem Seelenformat — mit allen menschlichen Eigenschaften. Es werden uns elektrische Anlagen, Dampfmaschinen, Eisenhämmer, Kraftwagen, Luftschiffe, alle möglichen Einrichtungen vorgeführt, die unser jüngstes Zeitalter dem erstaun-

[1]) Dem Dichter hat gewiss eine ganz bestimmte Örtlichkeit vorgeschwebt; vgl. die Schilderung der Lage B. IV. 218.

lichen Aufschwung von Technik und Industrie weniger Jahrzehnte verdankt.

Der Olympische Frühling, dem prosaischen Treiben unseres Alltags scheinbar so weit entfernt, wird so zur lebensvollen Gegenwartsdichtung im weitesten Sinne des Wortes. Er hat die Kultur unserer Zeit, unsere geistige Existenz in seinen Spiegel aufgenommen, um sie uns in der reinigenden Phantasiedistanz verklärt und verschönt zurückzugeben.

Doch steht er jenseits der historisch begrenzten Zeitspanne. Seine Probleme sind allgemein menschliche Fragen. Ihre Formulierung ist wohl zeitgemäss, aber frei von allen beengenden Horizonten.

Wird die Nachwelt es als künstlerische Unausgeglichenheit empfinden, dass neben rein Phantasiemässigem, das die Gedankenwelt des Dichters in poetische Formen gegossen hat, geradezu naturalistische Einzelheiten und ganze Szenen Aufnahme gefunden haben? Dass neben der heroischen Epik die zarte Blüte des Märchens ein bescheidenes Dasein fristet?

Dagegen steht die Einheit im technischen Verfahren, der durchgängig geschlossene epische Stil. Unausgeglichenheit, Zerrissenheit und unklare Phantasterei wirft die Literaturgeschichte den Romantikern vor. Durch seine Welt und seine geistige Haltung wurde Carl Spitteler in Parallele zu ihnen gerückt. Er ist aber, im Gegensatz zu den meisten Vertretern der deutschen Romantik, ein Meister des poetisch darstellenden Handwerks. Sucht man bei ihr vergeblich nach fertigen und bedeutenden wirklichen Künstlern — Heinrich von Kleist beiseite gestellt —, so bewundert man in Carl Spitteler vor allem auch den eminenten Meister der Form. Über die Verschwommenheit mancher

seiner romantischen Vorgänger hinaus hebt ihn die durch jahrelange, besser wohl jahrzehntelange Kunstübung erarbeitete Prägnanz seiner Visionen. Seinem idealischen Wollen hält sein künstlerisches Können Gegenwehr. Er zwingt seine Inhalte in klare und straffe Formen.

Zwischen den Romantikern und Carl Spitteler sind Realismus und Naturalismus durch die Literatur geschritten. Nicht nur durch die Literatur im allgemeinen, im besondern auch durch sein eigenes Lebenswerk. Das wurde für seine poetische Technik im Epos von höchster Bedeutung und ist für ihre Betrachtung aufschlussreich. In der zeitgenössischen Malerei bietet Ferdinand Hodler, auch er ein Schweizer, eine schlagende Parallele.

Die formale Meisterschaft Carl Spittelers ist überraschend gross. Ähnlich wie sein frühester Geistesverwandter in der deutschen Literatur, Gottfried von Strassburg[1]), folgt er sogar gelegentlich dem Dämon des Virtuosentums.

Ist er historisch zur Neo-Romantik zu rechnen, so darf er ästhetisch ein Klassiker genannt werden[2]).

---

[1]) Vgl. *Adolf Frey, Die Kunstform des Lessingschen Laokoon* mit Beilagen zu einem Laokoonkommentar, Stuttgart und Berlin 1905, Cotta'sche Buchhandlung Nachf., S. 145 ff.

[2]) Über den doppelten Sinn der Worte „Klassik" und „Romantik" vgl. den Essay von *Paul Ernst, Ein Credo*, Bd. II, S. 45, Meyer u. Jessen, Berlin 1912.

## II.

Ist für den Dramatiker die Handlung der Zweck, so bedeutet sie für den Epiker nach der Ansicht der beiden Weimarer Klassiker[1]) das blosse Mittel zu einem absoluten ästhetischen Zweck.

Die gesättigte, gegenständliche Darstellung, die den Gedankengehalt bloss andeutet, um dafür die epische, wonnige Schönheit — wie Carl Spitteler sagen würde[2]) — voll entfalten zu können, dieser absolute ästhetische Zweck, der den epischen Sänger in letzter Linie von der Logik strenger Zusammenhänge entbindet, ist im Olympischen Frühling auch unseres Dichters Kunstziel. Es verhindert ihn aber nicht, seinen Stoff zu ordnen und ihn, soweit möglich, geschlossen zu organisieren.

Wenn Friedrich Schlegel[3]) behauptete, ein rechtes Epos müsse überall anfangen und überall schliessen, so hat er das auf die Autorität der Iliade hin getan. Von dem gleichen Werk ausgehend, suchte sein Bruder[3]) August Wilhelm Schlegel das Wesen der epischen Poesie darin, „dass sie einem Relief gleiche, dessen Figurenreihe ohne alle Gruppierung hinter-

[1]) Briefwechsel Goethe-Schiller: Goethes Brief betr. „Hermann und Dorothea" vom 22. April 1797; Schillers Antwort vom 25. April 1797.

[2]) S. den mit *Sp.* gezeichneten Aufsatz „10 Geschichten von Fritz Mauthner" in der Neuen Zürcher Zeitung vom 14. Juni 1891. C. Spitteler amtete um diese Zeit als Feuilleton-Redaktor an der N. Z. Z. Die Sp.-Besprechung kann nach Gehalt und Stil aus keines andern Feder stammen.

[3]) Vgl. *Wilh. Wackernagel; Poetik, Rhetorik, Stilistik.* Herausgeg. v. Ludw. Sieber, 1873, S. 76.

einander fortlaufe und mehr nach Zufall oder Willkür beginne und ende, als nach ihrer Notwendigkeit." Auf die Odyssee angewendet, würde dieser Erklärungsversuch schon nicht mehr passen. Denn sie strebt von Anfang an der Erfüllung entgegen: die Bedrängnisse und Leiden der harrenden Gattin, der Auszug des edlen Sohnes, um Kunde vom Vater zu erlangen, die Abenteuer, die dem heimstrebenden Odysseus immer neue Hindernisse in den Weg legen — das alles treibt von Beginn den Wunsch des Lesers der Erfüllung entgegen und die Handlung dem Ziel, der Rache für die Unbill und dem Lohn des Duldens.

Das Nibelungenlied ist straff, fast dramatisch aufgebaut[1]). Kriemhildens Traum, der Weissagung der Sibyllen im Olympischen Frühling vergleichbar, stimmt die Dichtung zum voraus auf einen düstern Akkord. Siegfrieds Jugend, seine Werbung um Kriemhild, sein Kampf mit den Sachsen und Dänen, seine Begegnung mit Kriemhild, die Gewinnung Brunhildens, das Beilager in Worms und Kriemhildens Glück bedeuten die ansteigende Handlung. Diese erreicht Höhepunkt und Umwendung mit dem Streit der Königinnen, mit Siegfrieds Tod und der Versenkung des Horts. Von da ab sinkt die Handlung, findet in der Rüdiger-Episode eine Verzögerung, in den letzten Kämpfen einige Momente letzter Spannung, bis die Katastrophe mit Kriemhildens Tod vollständig geworden ist.

Grosse epische Stoffe sind so selten wie grosse dramatische, vielleicht noch seltener. Wo der Dichter nicht einfach einem durch Jahrzehnte und Jahrhunderte geäufneten und verarbeiteten Schatz nationaler Über-

[1]) Nachweis von *Gotthold Klee* (s. *Ad. Bartels, Geschichte der deutschen Literatur*, Ed. Avenarius, Leipzig 1905. Bd. I, S. 89).

lieferung die Form, den letzten Glanz geben kann, wo er wie der Individualist Carl Spitteler im grossen ganzen auf eigenen Füssen stehen muss, hat er mit Worten nicht abwägbare Aufgaben zu lösen. Er muss die stofflichen Grundlagen selbst schaffen. Er muss erfinden. Kann das formale Können bis zu einem gewissen Grade durch anhaltende, fleissige Übung und strenge Zucht erreicht und gesteigert werden — die schöpferischen Eigenschaften, Tiefe und Reichtum der Gedanken und die phantasiemässige Erfindung sind nicht erlernbar.

Das erste Pfand zur Gewähr eines gutes Planes liegt im Stoffe selbst. Dieser kann auch bei höchster Phantasiegewalt, wie sie Carl Spitteler zweifellos zukommt, der Absicht nach einer grosszügigen, einheitlichen, nach allen Seiten abgeschlossenen Komposition unter Umständen unüberwindliche Schwierigkeiten entgegensetzen. Das beweist gerade der Olympische Frühling.

Carl Spitteler hat sein Epos in zwei verschiedenen Fassungen veröffentlicht. Die erste Fassung (A) besteht aus vier Teilen. Die neue Ausgabe (B) enthält fünf Teile[1]).

Die ersten beiden Teile wurden von der Umarbeitung am wenigsten berührt. Sie erstreckt sich hier im wesentlichen auf die reine Darstellung — wenigstens rüttelt sie nicht am Grundgefüge des Planes. Während die übrigen Teile auch in Stoff und Komposition fundamental betroffen wurden.

[1]) Die Bezeichnungen *A* und *B* wähle ich nur der Abkürzung und bequemen Bündigkeit wegen. Mit der philologischen Methode des mittelalterlichen Epos und überhaupt alter Codices haben sie nichts zu tun; denn sie dienen nicht textkritischer Erörterung, sondern rein ästhetischer Vergleichung.

Die letzte Tatsache schon verhindert die bei der Betrachtung grosser Kompositionen etwa vorkommende liebenswürdige Täuschung, dem Autor die Vision eines mit allen Stockwerken, Ausbuchtungen, Giebeln und Fenstern versehenen und mit dem Dache gekrönten fertigen Bauwerkes als anschauliches architektonisches Ganzes in die Epochen der ersten Wehen, welche die Keime des spätern Werkes gebären, zu schieben.

Ein ursprünglicher, fertiger Plan zum Olympischen Frühling als lückenlose Einheit, als fest umrissener Organismus des ungeheuren Stoffes ist kaum denkbar, so wenig denkbar wie etwa zur ganz anders gearteten Odyssee[1]). Wer nach ihm sucht, sucht nach einem Phantom.

Er ist vielmehr eine nachträgliche Anfädelung, ein Produkt der nach Rhythmik, einem Überblick und womöglicher Zusammenfassung strebenden Reflexion des Dichters. Wo die kunstreiche Organisation zu einer geschlossenen Einheit unmöglich, muss sich der Epiker mit der losen Anreihung der verschiedenen Teile, mit der blossen Anordnung der verschiedenen Motive begnügen.

Carl Spitteler legte zwei sehr dankbare Momente, die Reise nach dem verheissungsvollen Schauplatz und den heroischen Kampf um Fürstin und Herrschaft, vor den Anbruch des Weltenfrühlingsfestes, vor den eigentlichen olympischen Frühling, unter dessen Programmnummern dieser Kampf in Wirklich-

---

[1]) Vgl. *Fr. Nietzsche, Homer und die klassische Philologie,* Antrittsrede an der Universität Basel, 28. Mai 1869. *Nietzsches Werke,* Taschen-Ausgabe. Bd. I. C. G. Naumann, Verlag, Leipzig 1906, 13.—22. Tausd.

keit selbst eine Flucht der schönsten und wesentlichsten ist.

Unter diese beiden Momente als Gesichtspunkte sind die ersten zwei Teile des Epos gestellt. Nur durch sie, nicht einmal bis in die Mitte der zwischen 18,000 und 19,000 Versen schwankenden Dichtung, zieht sich die ansteigende Gerade einer einheitlichen Handlung.

Im ersten Teil reist ein junges Göttergeschlecht aus der Unterwelt in den Olymp hinauf. Die wenigen Momente der Rast während dieser Auffahrt sind keine Abschweifungen, die das Interesse vom Gesamtverlauf des ersten Teiles abziehen; im Gegenteil, sie bedeuten Retardationen und als solchen kommen ihnen alle Eigenschaften zu, die den retardierenden Momenten einer zielstrebenden Handlung eignen.

Im zweiten Teil bewerben sich ein paar Helden der neuen Götterschar um die olympische Braut Hera und damit um die Weltmacht. In den vier Wettkämpfen treten fünf Konkurrenten auf. Aus dem ersten Wettstreit, „Gesang und Sage", gehen Hermes und Apoll als ebenbürtige Rivalen hervor, während der dritte Teilnehmer Zeus wegen seines brutal selbstbewussten und herausfordernden Auftretens von den weitern Kampfspielen ausgeschlossen wird. Am Wettlauf beteiligen sich Eros, Apoll und Hermes; ihnen zur Seite gesellen sich als aufmunternde Gefährtinnen Aphrodite, Artemis und Pallas. Eros verscherzt die kostbare Zeit im Liebesgetändel mit Heras Liebling Rhodos und wird daher ausgestossen; Apoll hingegen kehrt als Erster zurück. Im Wagenrennen siegt Apoll über Poseidon. Der Traumdeutung und Prophezeiung unterzieht sich nur Apoll,

wiederum mit Erfolg. Es bleibt noch, zum Schluss, die Probe des Regiments. Die einheitliche Handlung der ersten Hälfte des Olympischen Frühlings mündet nun aber in eine ausgesprochen ironische Pointe.

Den romantischen Vorläufern unseres Autors sollte die Ironie ermöglichen, frei und ungebunden über den Dingen zu schweben und die unbeschränkte Beweglichkeit gewähren, die jenen Proteusnaturen unentbehrlich war.

Hier sehen wir sie mit rein künstlerischen Mitteln verwendet. Weil Carl Spitteler gleich den Romantikern über seinem epischen Stoff als absoluter Herr und Meister willkürlich waltet, im Gegensatz zu einer vernünftig logischen Entwicklung der Handlung, kann diese vor dem beinahe erreichten Ziel mit rascher Wendung auf eine unerwartete, doch vorbereitete und endlich als die am plausibelsten erfundene Lösung hinsteuern — der Dualismus unseres Dichters bereitet sich im zweiten Teil seines Epos einen ironischen Triumph. Zeus gelangt auf den Thron. Die natürlichste Folge dieser Sachlage: Hera verlässt Apoll und demütigt sich vor Zeus. Der zwiefach Betroffene aber wandert ins einsame Gebirge, während die andern Titanen umsonst gegen die Königsburg Sturm laufen. Es wird Frieden geschlossen. Zeus sucht Apoll auf; dieser, grollend, schlägt die angebotene Freundschaft aus, nimmt aber den Fürstenbund an.

Von dem endgültigen Entscheid der Wettkämpfe weg lockt kein fester Zielpunkt mehr den epischen Fluss; daher schlägt dieser nicht mehr eine eindeutig bestimmte Richtung ein. Der dritte, umfänglichste Teil des Epos, hat zum materiellen Gegenstand die Schilderung der neuen Epoche, des angebrochenen olympischen Früh-

lings. Also einen Zustand jauchzenden Lebens. Darum der Titel: Die Hohe Zeit.

Das Epos ist zu polyphon angelegt, als dass es die Schilderung dieses Zustandes in eine einheitliche Handlung, etwa mit Zeus und Hera als Mittelpunkte, wandelte. Nichts liegt Carl Spitteler ferner als der Roman! Nur so etwas wie ein Rahmen ist vorhanden. Doch kein Rahmen in dem subtilen Sinne von Gottfried Kellers oder C. F. Meyers novellistischen Rahmenhandlungen, deren Psychologie leise Fäden zum eingelegten Inhalt hinüberspinnt, und umgekehrt. Vielmehr löst Carl Spitteler den einen Hauptstrang des Geschehens und breitet einzelne Fäden zum buntschimmernden Netz aus: Während im dritten Akt des Dramas der Dichter die Fäden der Handlung zusammenrafft und sie, Rückschau und Ausblick zugleich haltend, zum Knoten schürzt, indem er so den Gipfel höchster Spannung erklimmt — sättigt unser Epiker im Hauptteil seines Werkes sein singuläres Bedürfnis nach Fülle des Geschehens an einem Zyklus episodischer Gesänge.

So war die Möglichkeit am ehesten gegeben, das Zuständliche der Hohen Zeit zu umgehen und es ganz in Teilhandlungen und einzelne dramatisch wirkende Schilderungen zu zerlegen. In einer unbestimmten, grenzenlosen Welt poetischer Erfindung konnte so der Akzent sich legen auf das Bildkräftigste und Ergreifende, das Bedeutsame, das Typische. Je geschlossener das einzelne Motiv gestaltet, je mehr es in sich gerundet wurde, um so kräftiger die Wirkung.

Dass hier der gang und gäbe Begriff „Handlung" aus dem Epos schwindet, liegt auf der Hand. Schon Friedrich Schlegel übrigens, der, äusserst fruchtbar an

ästhetischer Intuition, seit Aristoteles wohl das Beste über das Wesen des Epos geschrieben[1]), Lessings Laokoon beiseite gesetzt, kam bei Erörterung der Aristotelischen Grundsätze über die epische Dichtart sogar soweit, jenen Begriff überhaupt aus der Erklärung dieser Dichtart zu entfernen, um allzu leichten und gefährlichen Missdeutungen vorzubeugen[2]). Obgleich er speziell an das Homerische Epos dachte, das trotz aller Episodik oder der Ansätze dazu eine durchgehende Kontinuität breiter stofflicher Entwicklung zeigt, sah er das Unwesentliche der lückenlosen Stetigkeit ein und rückte an deren Stelle die stetige Reihe von Handlungen. Das gilt von Ilias und Odyssee nicht sowohl als auch vom Rasenden Roland oder vom Olympischen Frühling. Und daraus ersehen wir, dass das Epos der wahre Nährboden der mannigfaltigsten Episoden ist — eine Erkenntnis, die besonders Viktor Helm in seinen darstellenden Betrachtungen „Über Goethes Hermann und Dorothea“[3]) hervorhob.

[1]) Man ziehe zum Vergleiche heran etwa die Ästhetiken Fr. Th. Vischers, Wackernagels u. a., die „Art poétique“ von Boileau, die gelegentlichen Äusserungen Goethes und Schillers (bes. Briefwechsel 1797), die Abhandlungen W. von Humboldts und Viktor Helms über „Hermann und Dorothea“, Wilhelm Jordans Ausführungen zum Kunstgesetz Homers und der Rhapsodik; vor allem vergesse man aber Lessings „Laokoon“ (dazu das Buch darüber von Adolf Frey) nicht. Neben der Spezialliteratur prüfe man auch die gelegentlichen Glossen der verschiedenen Literahistoriker, worunter ganz Erstaunliches geschrieben wurde — darum verdient es besondere Erwähnung — von Richard Mor. Meyer im Zarathustra-Kapitel seines Nietzsche-Buches (spez. S. 412 ff.).

[2]) *Sämtl. Werke*, Wien, Jakob Mayer & Comp., 1822, Bd. 3: *„Geschichte der epischen Dichtkunst der Griechen“*, Kap. 5.

[3]) *V. H. Über Goethes Hermann und Dorothea.* Aus dessen Nachlass herausgeg. v. Alb. Leitzmann u. Th. Schiemann, Stuttgart 1893, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger (S. 22).

Die unzähligen kleinen Abschweifungen in den Gesängen der Ilias zum Beispiel, die mit dem Hauptgange nur locker und lose zusammenhängen, repräsentieren sozusagen für sich bestehende Epen, die überall ansetzen, traubenartig an einem Zweig. Wenn auch keine geschlossene, einzige Handlung das Epos erfüllt, wenn es auch kein alles durchdringender Plan strafft, wird darin doch immer gehandelt und die Seele des Lesers ist im Ganzen weniger auf Spannung eingestellt als auf Erstaunen und Vergnügen, welche der Dichter erregt,

der, gelehrt von den Göttern,
Singet liebliche Worte, der Sterblichen Herz zu erfreuen;
Immer noch mehr verlangen die Hörenden, wenn
der Gesang tönt.
(Odyss. XVII, 518 ff. [1])

Dass Carl Spitteler nachträglich auf durchgehende Kontinuität verzichtete, liegt ja wohl in erster Linie am Stoff, der für seine unvergleichlich schöpferische Phantasie nichts anderes als eine Unzahl der verschiedensten Motive bedeutete, eine Welt sich drängender poetischer Vorwürfe, deren Reichtum an Varianten zudem ins Unermessliche stieg [2]). Er musste auf Kontinuität verzichten!

Hingegen hat er doch unternommen, die Hohe Zeit durch einen, wenn auch noch so dünnen Rahmen zusammenfassen zu lassen.

Ein Hauptmotiv im Plan des Wieland'schen Oberon ist der Streit des Elfenkönigs mit seiner Gattin Titania, der mit Auffindung eines treuen Liebespaares in Minne beigelegt werden wird. Mit einem ähnlichen Motiv,

[1]) Zitat aus Fr. Schlegel, Sämtl. W., Bd. 3, 121.

[2]) Brief Carl Spittelers an d. Verf. vom 21. Dez. 1915. (s. u.).

wenn auch im umgekehrten Sinne, baut Carl Spitteler um die olympische Anarchie einen Reif. In ihrem ersten Gesang führt Moira den geschäftigen Zeus seiner unzufriedenen Gattin zu. So lange Heras Bosheit keinen Ehezwist verursacht, wird der König das Szepter beiseite legen, um ihre Liebesketten zu tragen.

Dieses Motiv nimmt der Dichter wieder auf, um der Hohen Zeit einen kräftigen Abschluss zu geben. Eines Abends vermisst Hera im olympischen Schlossgarten die Erdenveilchen. Zeus lässt am nächsten Tage zwölf Karren jener Blumen herschaffen und über Nacht den Frühstückssaal damit bekränzen. Hera sieht darin einen abgeschmackten Spass. Der Zank ist da. Die Anzeichen vom Ende der Frist des Glückes stellen sich Schlag auf Schlag ein. Hera kann die Katastrophe nicht mehr aufhalten. Zeus ruft die Götter heim.

Carl Spitteler hat diesem Motiv noch ein zweites angebaut, das, wenn auch nur lose, in den Dienst der Absicht tritt, ein Ende der Hohen Zeit herbeizuführen. Seine Ausführung ist der neue IV. Teil des Epos, der zwischen den III. und den ursprünglich IV., jetzt V. Teil, d. h. unmittelbar vor den Ehestreit, nachträglich der Dichtung eingefügt wurde. Er besteht aus zwei Gesängen und stellt eine Überleitung von der Hohen Zeit zu ihrem Abschluss dar. Das nicht nur seiner Einordnung wegen; sein Inhalt kündet den nahen Untergang der olympischen Freiwirtschaft an.

Schon in A wird den Göttern die Anarchie der Hohen Zeit mit einer Einschränkung verkündet: „Der Menschengau auf Erden" bleibe ihren Wanderungen

vorbehalten (A. III. 10, B. III. 9)[1]). Diese beiläufige Bedingung missachtet Aphrodite im neuen IV. Teil. Mit einer solchen dialektischen Begründung rechnet aber das Epos nicht — so wenig als Fausts Erlösung dialektisch erläutert werden soll. Hauptsache bleibt, dass jene Olympierin im ersten Gesang des IV. Teiles kraft ihrer Schönheit im Menschengau Unheil über Unheil anrichtet und im grenzenlosen Übermut zu der Botschaft an die andern Götter sich versteigt, das Menschenvolk dem Olymp in einer lächerlichen Posse vorzuführen (B. IV, 236). Solche Tollheit kann nur das Ende der hohen Zeit bedeuten. Die Ausführung des Vorhabens wird durch Ananke verhindert, indem er den Zug der Olympier nach der Erde jämmerlich verregnen lässt (B. IV, 2. Ges.). Unmittelbar daran knüpft B, indem es das Motiv des Verhaltens der Hera zu Zeus aufnimmt und den Ehezwist vorbereitet. Ananke will, zu der Menschen Frommen, gleich den Haupthebel ansetzen. Im Traum schaut Hera den Zug der Lebewesen. Auch sie, die Königin, erscheint darin, vom Beifall umrauscht. Ihr Schein verblasst und an ihre Stelle tritt ein neues Frauenbild. So motiviert die Erkenntnis der Flüchtigkeit ihres Daseins psychologisch Heras aufsteigende Unzufriedenheit. Zudem füllt nun, in einem äussern Vorgang sichtbar gemacht, Ananke ihr Herz mit Bosheit (B. IV, 253—259).

Von dem Augenblicke an, da Zeus die Götter heimruft und man so Carl Spitteler (um ein früher gebrauchtes Bild wieder aufzunehmen) die zum losen Netz der Hohen Zeit ausgebreiteten Fäden wieder

[1]) Römische Ziffer bezeichnet den *Teil*, arabische Zahl die *Seite*, Zahlenangaben *ohne* Buchstaben weisen immer auf die zweite, endgültige Fassung des Ol. Fr. (B).

zusammenraffen sieht, gehen die beiden Fassungen nicht nur teilweise in der Gestaltung des Stoffes, sondern auch grundsätzlich in der Wahl der Motive und in der Stoffanordnung auseinander.

Die Einheitlichkeit der Handlung der beiden ersten Teile des Epos ist bewundernswürdig. Die zyklische Gestaltung der Hohen Zeit erscheint als einzig richtiges Vorgehen. Der Schluss aber, d. h. in Fassung A der vierte, in Fassung B der fünfte Teil, befriedigt als Plan weder in der einen noch in der andern Fassung nach allen Seiten hin. Gerade darum: Weil er zusammenfasst und es ihm doch nicht gelingt, an Stelle der episodischen Vielheit die eine geradlinige Handlung, an Stelle der verschiedenen Stoffkomplexe und Gestalten die Organik einer bestimmten Stoffgruppe und Gestaltengruppe zu setzen.

Der letzte Teil trägt den Titel: Zeus. Dieser ist Held der ersten drei Gesänge. Schon am Ende des dritten Gesanges geht unser Interesse auf Herakles über. Der vierte Gesang ist Hera gewidmet, der letzte schildert Herakles' Erdenfahrt.

Die Frage des Schlusses war immer die Achillesverse grosser individueller Schöpfungen. Ein naheliegendes Gegenbeispiel bietet die deutsche Literatur in Goethes Faust. Auch sein Schluss schreitet im Zickzack. Auch bei ihm widerstrebten sich die Forderungen nach einer harmonischen Krönung und nach einem gedanklich befriedigenden Ende.

Bei Wilhelm Meister und dem Grünen Heinrich lagen die Probleme, so schwieriger Natur sie waren, viel einfacher. Diese Gestalten bewegen sich ausschliesslich auf der wirklichen Erde. Es galt hier nur, sie im Leben glücklich zu versorgen, so dass der Roman einen

ruhigen Ausklang erhielt; denn die eigentlichen Helden wohnten und lebten ja noch im Autor.

Faust und der Olympische Frühling sind keine biographischen Werke. Der Olympische Frühling ist ein kosmisches Epos; Faust wollte das Drama des Menschenlebens sein und wurde schliesslich zur romantischen Bildungsdichtung. Faust will den ganzen Werdegang des germanischen Menschen und praktisch tätigen Gebildeten der Neuzeit bis zu seiner Verklärung darstellen — der Olympische Frühling das Schicksal der Menschheit, mit modernen Augen gesehen, einfangen. Als monumentales Gedankenpoesiewerk das eine, als grosszügige dramatische Allegorie das andere, strebten beide nach weitest ausgreifender, umfassender Universalität — wogegen jenen beiden Prosadichtungen, dem Grünen Heinrich und Wilhelm Meister, zukam, einen Lebensgang, der noch nicht abgeschlossen war, in sich gerundet zu verklären.

Der Olympische Frühling könnte mit der Heimkehr der Götter schliessen. Das allgemeine Fest der Versammelten, wie es sich ihr in B unmittelbar anreiht, wäre ein kräftiger Schlussakkord mit der erheiternden Fermate der Welträtselsdeutung.

Dieses Fest schliesst in der Tat die erste Fassung. Dagegen erscheint es dort wie willkürlich isoliert, gewaltsam losgerissen von der Heimkehr. Denn der Dichter hatte noch eine ganze Fuhre eines bestimmten poetischen Gedankenmaterials in den Riesenbau seines universalen Phantasiewerkes heimzuschaffen.

Er hatte nämlich einerseits noch Motive in der Hinterhand, die er in der Hohen Zeit nicht unterbringen konnte oder nicht wollte. Anderseits scheinen

bestimmte Inhalte seiner Lebensanschauung noch nicht oder nicht voll ihren Ausdruck gefunden zu haben, wollten aber doch im Rahmen des Olympischen Frühlings zur Darstellung gelangen.

Wenn Carl Spitteler auch den Wert der Einzelschönheit [1]) über alles andere erhebt, hat er doch für sein umfängliches Epos nach festem, geschlossenem Plan, nicht nur nach schöner Anordnung, gestrebt. Sicher ist aber, dass er beim Schlussteil die letzte konstruktive Harmonie und Einheit anderm, in seinen Augen Wichtigerem, hintan setzte.

Zwei Dinge beschäftigten ihn noch besonders.

Das eine Mal, da er mit leichtem Fuss den wirklichen Erdboden bisher betreten und die Menschengesellschaft aufgesucht, hatte wohl dem Epos den farbensattesten, blutwärmsten Gesang, das unvergleichlich schöne heroische Idyll „Aphrodite" eingetragen. Aber das Herdenmenschentum als solches und besonders der einzelne Geistesmensch, der sich mit dem Leben und der Gemeinschaft mit der Masse abfinden muss und will — das will heissen, die pathetische Persönlichkeit von der individuellen Art Carl Spittelers — waren im Olympischen Frühling noch nicht Ziel der Darstellung geworden.

In einer Flucht von Bildern zeigte Carl Spitteler in der Auffahrt das unerbittliche Schicksal und den mechanischen Weltablauf. Es musste ihn verlocken, der allgemein menschlich empfundenen Todesfurcht subjektiv, in einer einzelnen Gestalt seines Werkes, vollen Ausdruck zu verleihen, indem er gerade die Fürstin Hera, das schon in der Sibyllenszene (I. 5—6),

[1]) C. *Sp., Lach. Wahrheiten*, 3. Aufl., S. 62 ff.

also zu Anfang des Epos, verwendete Motiv ihrer Sterblichkeit nunmehr aufnehmend, durch den leiblichen Tod selbst verfolgen lässt. Analog dem gegebenen Beispiel von Adolf Frey[1]), ist sein Tod ein hähmischer Geselle, ein kalter Zyniker. Ein grausiger Totentanz hebt so an, der Hera, entsprechend unseres Dichters Neigung zum kosmisch-visionären Bilderwurf, schliesslich vor den Weltautomaten führt, und den der Autor nicht, wie die tragischen Gesänge der Hohen Zeit, als Erzählung im Epos vortragen lässt. Absichtlich wahrt er hier also die Heiterkeit der epischen Gegenwart nicht, im Gegensatz zum dritten Teil (s. Kap. III.).

So hat Carl Spitteler zwei ganz eigenartige Stoffkomplexe im Schlussteil des Olympischen Frühlings untergebracht, dessen eigentliche Schauplätze der eine verlässt und dessen ideale Unendlichkeit und Unbeschränktheit der andere durch die schroffen Grenzen, die dem wirklichen Leben gesetzt sind, einengt.

Allerdings durchbricht überall die episch wunderbare Unwirklichkeit der Geschehnisse die Gesetze der realen Welt. Überall atmen wir kosmische Höhenluft. Und wie des Dichters visionäre Mythoplastik versucht hat, das unabänderliche, gefühl- und willenlose, abstrakte Weltgeschehen in der Personifikation des Automats zu materialisieren, das passt ganz in den Kreis der andern Gesichte, tritt vorzüglich an die Seite der Schicksalsmythen im ersten Teil.

Gegen Stoff und Plan des letzten Teiles erheben sich leise Bedenken. Eine andere Stoffwelt scheint

[1]) *Totentanz*, bei Sauerländer, Aarau 1895, s. spez. „Die Dohle". Der Zyklus ist z. T. übergegangen in die *Gedichte* v. *Adolf Frey*, H. Haessel Verlag, Leipzig 1908, II. vermehrte Aufl.

ihre Schatten auf die olympischen Höhen herüber zu werfen. Es wird aber wohl auch hier wie bei andern grossen Schöpfungen wahr sein, dass der Künstler selbst noch mehr und die grössten Bedenken bei seiner Arbeit gegen einander auswog.

Die planvolle Ordnung an sich ist nicht die Poesie, und die Poesie ist nicht immer die Ordnung zugleich. Kein Zufall, dass gerade Carl Spitteler dem Wert der Einzelschönheit einen besondern Essay[1]) widmete. Die Poesie dieser epischen Bilder, die den olympischen Rahmen auszubiegen scheinen, ist zu echt und zu gross, als dass wir sie missen möchten, im Gegensatz zum Gesang „Ossa und Phama" (s. Kap. III) und einzelnen allzu wuchernden, nachträglich getilgten Nebenzügen der Phantasie in der ersten Fassung (s. Kap. V). So grausam und traurig die Erkenntnis anmutet: Der Charakter der völkischen Masse und ihre Haltung gegenüber nicht öffentlich bezeichneter Heldengrösse ist nie mit allen Kunstmitteln hoher Poesie wahrer enthüllt worden, als es das Stück von den Menschen tut. Auch erfüllt den Totentanz Heras unübertroffene heroische Gewalt.

Freilich heisst der Geist, der solche Vorwürfe ergreift und ausführt, Zynismus. Er unternimmt aber mit Herakles mutig entschlossen den Kampf mit dem Leben auf, weil er an Freundschaft und Herzensgüte glaubt, und über ihn hinaus strebt mit dem Sonnenfahrer Apoll ein herrlicher künstlerischer Idealismus.

Wenn man die Regelung im Ablauf der Bilder des Olympischen Frühlings als den gesetzmässigen Ausfluss der Weltanschauung Carl Spittelers betrachten

[1]) Lach. Wahrh., III. Aufl., S. 62 ff.

will[1]), wird man aus der Gestalt des Herakles zu Ende des Epos den Anschluss des Individualisten an die menschliche Sozietät, ans Leben — den Anschluss trotz oder gerade wegen aller irdischen Schlechtigkeit — herauslesen und wird man in Herakles den Dichter als „den Idealisten"[2]) erkennen, der von Zeus „zu den unter die Realität sich Beugenden"[2]) gesandt wird. Und in der zweiten Fassung, die mit der Sendung des Herakles nach der Erde schliesst, noch mehr als in der ersten, die nicht direkt damit den Schlusspunkt setzt, kann jene Richtung der Literaturwissenschaft, die Kunstwerke vorab phylosophisch orientiert und psychologisch demonstriert, die Anordnung nach dem begrifflichen Schema zu Hilfe ziehen, um den Plan des Epos als den Forderungen des logischen Denkens — der Entwicklung der Weltanschauung — entsprechend hinzustellen.

Carl Spitteler[3]) äusserte sich selbst über den Schluss seines Werkes folgendermassen: „— — Es steht — — nichts im Olympischen Frühling, das nicht ursprünglich eine Unzahl Varianten hatte. Speziell den Schluss betreffend.

Schluss I[4]) wollte aus epischen Gründen wieder auf die olympische Höhe hinauf, in die Götter-Perspektive, welchen die irdischen Dinge schliesslich ziemlich gleichgültig sind (griechische Anschauung). Dadurch auch Heiterkeit gewonnen.

---

[1]) wie *Emil Ermatinger:* „Idee und Wert von Carl Spittelers Schaffen" *(Die Schweiz,* April 1915. bes. S. 205 b.).

[2]) *E. Ermatinger,* ebenda, S. 206 a.

[3]) Brief an den Verf. vom 21. XII. 1915.

[4]) d. h. Schluss der ersten Fassung.

Aber dieser Schluss wurde allgemein als unbefriedigend, herzlos usw. empfunden.

Ich sagte mir: Schliesslich haben die Leute vielleicht recht. Ich schreibe ja für menschliche Leser, nicht für Götter, geben wir denn, weil das Herz es verlangt, einen solchen Schluss, der einen Abschluss auch für den Gedanken bietet. Und so tat ich's denn.

Aber ja nicht den Herakles des Olympischen Frühlings mit dem Heraklesepos meiner Studentenzeit zusammenbringen[1]). Das hat gar nichts mit einander zu tun. Auch hiess der Herakles des Olympischen Frühlings ursprünglich gar nicht so, sondern Manusch (Mensch). Erst ganz zuletzt sagte ich mir, da wir doch in griechischer Atmosphäre sind, warum nicht einfach Herakles statt Manusch?"

In dem Aufsatz „Mein Schaffen und meine Werke"[2]), dem Paradigma seiner dichterischen Tätigkeit, eröffnete Carl Spitteler, dass er als das Hauptwerk seines Lebens eine ungeschriebene Dichtung des Namens „Herakles" betrachte, „ein gewaltiges, kühnes und grossangelegtes Epos". „Wenn ich mich je als Dichter verspüre, so fühle ich mich nicht als den Verfasser des „Prometheus" oder des „Olympischen Frühlings", sondern in erster Linie als den Verfasser des „Herakles". „Herakles" war geschlossener komponiert als der „Olympische Frühling", er spannte und gipfelte nach dem Schlusse. Zum „Herakles" verhält sich der „Olympische Frühling" wie eine symphonische Phantasie zur Symphonie. Die verschiedenen Stoffe verlangten eben eine verschiedene Behandlung. . ."

---

[1]) Ich hatte eine diesbezügliche Frage gestellt.

[2]) *Kunstwart* 1908, 4. Viertel, S. 4 ff.

Eine gewisse lockere Konstruktion ist dem Olympischen Frühling speziell am Schlusse nicht abzusprechen. Aber er ist keineswegs das einzige Epos, von dem dies gesagt werden muss. Im Gegenteil.

Mehr als andere Kunstgattungen ruft gerade die epische Poesie das unbestimmte Bewusstsein wach, dass die Kette der Dinge und Begebenheiten über die abgesteckten Grenzen der Dichtung hinaus weiterlaufe. Es scheint sogar im Wesen des Epos zu liegen, nicht zu schliessen, sondern einfach aufzuhören. Trotzdem liebt der Kunstverstand, in dem Ausschnitt aus der „empirischen Unendlichkeit" (ein Wort Fr. Th. Vischers[1]) eine Einheit zu sehen — und der Künstler strebt sie, soweit möglich, gewiss immer an.

In einem — bereits mehrfach erwähnten — Essay betont Carl Spitteler die relativ unwesentliche Bedeutung des Planes als solchem gegenüber dem Wert der Einzelschönheit. Er nennt die Dichtung drollig — und etwas einseitig — als Gesamtkunstwerk „Wischnu", und er verweist auf Ilias, Orlando, Don Quichotte — „ewige Werke, denen Form und Schluss fehlt"[2]).

---

[1]) *Aesthetik* 3, 2, S. 1283. Stuttgart, Carl Mäcken, 1857.

[2]) *C. Sp. Lach. Wahrheiten*, III. Aufl., S. 62 ff. („Über den Wert der Einzelschönheit".)

# III.

Es scheint unmöglich gewesen zu sein, das zentrale Gebiet des Olympischen Frühlings, die Hohe Zeit, so geschlossen und unter einem Gesichtspunkt zu organisieren wie die ihm vorstehenden Teilgebiete. Seltsam! Der Hauptsaal dieses Epos entbehrt der wohlgefügten, durchgehenden, eng ineinandergreifenden Linien, während in den Vorgemächern jeder Winkel sich der zielbewussten Architektonik unterordnet. Da löst einfach eine Arabeske die andere ab. Ein Schmuckstück gesondert neben dem andern.

Nicht nur scheint das poetische Material der Hohen Zeit einer breiten Kontinuität überhaupt sich widersetzt zu haben. In seinem tatsächlichen Procédé muss den Dichter ein besonderes Bedürfnis bestärkt haben, eine Errungenschaft jahrtausendealter Kunstübung. Nämlich ein ausgebildeter Sinn für das Plastische.

Carl Spittelers Fähigkeit der plastischen Gestaltung im poetischen Detail auf der Höhe seines Schaffens hat er wohl, ähnlich C. F. Meyer, mit saurer Mühe und Arbeit erworben, wenn auch schon, im Gegensatz zu C. F. Meyer[1]), eine vielleicht bedeutende, angeborne Anlage dazu vorhanden sein mochte — wie ich nach seinem Erstling und den Extramundana geneigt bin anzunehmen. Auf alle Fälle könnte der Nachweis einer energischen Steigerung dieser Fähigkeit wohl geleistet werden.

[1]) Vgl. *Adolf Frey, C. F. Meyer,* J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachf., Stuttgart u. Berlin 1909 (II. Aufl.), S. 286. — *Eduard Korrodi, C. F. Meyer-Studien,* H. Haessel, Verlag, Leipzig, 1912, bes. Kap. II und III.

Das plastische Gefühl und Können Carl Spittelers äussert sich in ausgiebiger Weise auch in der Organisation des Stoffes, in der Rundung der einzelnen Teile. Es flieht das Breite, Romanhafte, zieht sich zurück und konzentriert sich auf das Bildkräftige und Bewegte, auf das Ausschlaggebende, Typische. Eine Technik, welche die homerischen Epen nicht als Prinzip kannten, weil sie noch unausgebildet, wenn auch schon in der Wiege lag. Ein Verfahren, das mutatis mutandis auch im Roman schon aufs konsequenteste angewandt wurde, in der deutschen Literatur wohl zum erstenmal mit allem Kunstverstand in Goethes „Dichtung und Wahrheit" [1]). Anstatt ein ganzes Leben biographisch oder, besser, chronologisch lückenlos zu erzählen, formt es nur die wesentlichen Momente, z. B. Momente des Gefühlswandels, und überspringt kurzweg alles andere.

Erwägungen, die in solcher Technik wurzeln, mögen Schiller dunkel vorgeschwebt haben, als er gemeinsam mit Goethe im Frühjahr 1797 eine neue Formel für das „epische Gedicht" zu prägen suchte und an den Verfasser von „Hermann und Dorothea" schrieb: „Es wird mir aus allem, was Sie sagen, immer klarer, dass die Selbständigkeit seiner Teile einen Hauptcharakter des epischen Gedichts ausmacht" (Brief vom 27. April 1797). Schiller wies damit auf eine Begleiterscheinung epischer Dichtung hin, im Glauben, ihr Wesen umschrieben zu haben. Seine Erkenntnis wollte sich denn auch Goethe unverzüglich zunutze ziehen,

[1]) Ein typisches Beispiel aus der neuesten Romanliteratur ist *Adolf Frey, Die Jungfer von Wattenwil;* J. G. Cotta'sche Buchhandlg. Nachfolger, Stuttgart u. Berlin 1912.

indem er den Teilen seines „episch-lyrischen Dramas" Faust jene Selbständigkeit zu geben versprach [1]).

Die Selbständigkeit der Gesänge der Hohen Zeit und z. T. darüber hinaus ist absolut. Es gibt nicht einmal den dünnen Faden von einer Haupthandlung im Sinne eines durchgehenden Motivs, woran sich die Einzelhandlungen als Episoden anschlössen, oder den Eckpfeiler einer Gestalt, deren Erlebnisse und Taten vorwiegend diesen Teil erfüllen würden. Den Reigen der einzelnen Stücke eröffnet als das erste die Verkündigung der Hohen Zeit als ein besonderes Stück. Die übrigen Gesänge des dritten Teiles, elf an der Zahl in der endgültigen Fassung, neun in der ersten Fassung, sind nicht nur zeitlich von einander unabhängig — während in der Auffahrt der Götter und in den Wettkämpfen sich wenige Tage deutlich erkennbar an einander reihen; denn zu ihrer klaren Veranschaulichung gehörten dort messbare Reisezeiten sowohl als Entfernungen — auch ursächlich stehen sie im ganzen in keinem Zusammenhang. Eine rationelle Folge der Handlungen existiert nicht mehr. Man könnte demnach die Reihenfolge der Gesänge anders anordnen, ohne dass darum eine stoffliche Verwirrung einträte.

Die Gesänge erscheinen durch blosse Anreihung vereinigt. Gesänge folgen auf einander, die nur mit dem Schein der Möglichkeit neben einander bestehen können. Da steht nicht nur ein ausgelassenes Abenteuerstück, wie das vom geisselknallenden Boreas, oder ein burlesker Scherz, wie der vom minnesüchtigen

---

[1]) *„Goethe über seinen Faust"*, Insel-Bücherei Nr. 44, S. 77. — *Hans Gerhard Gräf, Goethe über seine Dichtungen*, II. Teil, 2. Band, Frankfurt a. M. 1904.

Poseidon; da stehen auch ergreifende Tragödien, wie die vom Jäger Aktaion oder vom Seher Dionysos. Da steht neben dem geistblitzenden Wettspiel der eifersüchtigen Frauen Pallas und Aphrodite das sonnig verklärte Farbenspiel „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal". Und so weiter. Was den Stoff bei einer solchen Flucht an Bildern und Tönen zusammenhält, ist nicht ein äusserer Zweck, sondern die epische Harmonie. Schon Aristoteles (Poet. Kap. 23) unterscheidet sie streng von den epischen Gedichten, die in biographischer, chronologischer, historischer oder mythischer Einheit die poetische Einheit zu bieten glaubten.

Allerdings eilen auch hier Begebenheiten einem Ziel entgegen; auch hier werden Knoten geschürzt und gelöst, Erwartungen erregt und erfüllt; auch hier Verwicklungen und Entwicklungen und das einer umgrenzten Handlung eigentümliche Steigen und Sinken; auch da gibt es ein Hervortreten und Zurücktreten, eine Steigerung zum Gegensatz und die harmonische Vereinigung und Nuancierung der wechselnden Gestalten — weil alle diese Erscheinungen zur Erfüllung des Kunstzweckes epischer Dichtung gehören, weil sie ihr Kunstziel zum Teil bedingen und weil ihr Kunstziel sie fordert, jenes Kunstziel, das Jakob Burkhardt in seiner schlagenden Charakteristik des Ariosto als das „glanzvoll lebendige Geschehen" bezeichnete[1]).

Nur ist nicht die Entwicklungsgeschichte vornehmlich eines Helden Gegenstand der Schilderungen, sondern eine Sache, eine olympische Welt mit ihrem unübersehbaren Reichtum an Motiven, an Gestalten und Situationen, Problemen und Themen.

[1]) *J. B., Die Kultur der Renaissance in Italien,* 11. Aufl. bes. v. Ludw. Geiger, Verl. E. A. Seemann, Leipzig 1913. Bd. II, S. 47.

Die tiefe Einheit der locker gefügten Teile des Olympischen Frühlings sowohl als auch der temporal und kausal zur äusserlich zielspannenden Einheit verknüpften Teile liegt in der ganzen Stoffwelt, in der geistigen Haltung des Autors, in der technischen Behandlung, d. h. der poetischen Darstellung.

Die Hohe Zeit, die nicht mehr die unleugbaren Vorzüge einer geschlossenen Handlung besitzt, belegt die Aristotelische Ansicht[1]) über den Umfang des epischen Gedichtes am allerschönsten. Die Ansicht nämlich, dass sich sein Umfang über jeden gegebenen ins Unbestimmte und Unendliche erweitern lasse. Darum konnte Carl Spitteler nachträglich diesen Teil ohne weiteres um drei Gesänge bereichern, um den dritten, elften und zwölften Gesang der neuen Fassung. Immer scheint der Stoff aus der Mitte eines Ganzen gegriffen; er bleibt immer in der Fülle einer nicht zu erschöpfenden Welt. In diesem Sinne werden bei Homer immer „die Taten der Helden" schlechthin als der eigentliche Gegenstand der Poesie genannt. Im gleichen Sinne auch äusserte Herder[2]) einmal, das Epos müsse langweilig sein; es schliesse den dramatischen Drang, die lyrische Erregbarkeit und Unruhe aus.

Die Ökonomie fordert aber vom Dichter, dass er seinem Phantasiestrom Schranken setzt, wie Helena ihrer Erzählung vom Odysseus —

Alles zwar nicht werd' ich verkündigen oder auch nennen,
Wie viel Kämpf' er geduldet, der unerschrockne
Nur wie er jenes vollbracht und bestand. [Odysseus;

(Odyss. IV, 240 seq.)

[1]) *Poetik*, Kap. 24.

[2]) S. Aufsatz im 5. Bd. der Adrastea „Vom Langweiligen, das die Epopöe oft begleitet", *sämtliche Werke*, Bd. 24, S. 284, Suphan.

Man errät leicht, warum der Gesang „Ossa und Phama" der ersten Fassung aus der zweiten verbannt wurde. Diese drollige Satire auf den Journalismus und die Zeitungsleser liegt zu sehr abseits vom Wesentlichen, vom allgemein menschlichen Fühlen und Denken. Ist der Gesang einerseits gar zu leicht befrachtet, so ist anderseits schon das Motiv zu wenig dankbar, als dass sich viel Geist, geschweige viel Poesie daraus schlagen liess. Seine Magerkeit tut sich schon im dürftigen Umfang von vier bis fünf Seiten kund. Es bleibt um mehr als die Hälfte hinter dem an Länge nächstfolgenden Stück der Hohen Zeit zurück, beträgt weniger als einen Drittel der durchschnittlichen Gesangslänge des dritten Teiles. Ganz abgesehen von seinem Gehalt: „Ossa und Phama" musste schon dem Bedürfnis nach organischer Raumverteilung weichen.

Die Zahl der Gesänge der Hohen Zeit könnte grösser, sie könnte um einige kleiner sein; gleichviel, sie schliessen sich, mit den andern Teilen, zusammen zu einer visionären Welt, traumhaft, aber mit deutlichen Umrissen, weil sie in die Gestalt der uns umgebenden Natur und unserer Lebensformen gegossen ist. Und, obwohl unabhängig von einander, erzeugen diese Gesänge wirklich den Eindruck einer ganzen Welt. Niemand anders als Carl Spitteler hat das schönste Plädoyer für die Zusammenstellung möglichst gleichartiger Erzeugnisse gegeben. Sind die letzten drei Teile der endgültigen Ausgabe im Grunde viel mehr als eine lose Kette, ein Kranz, ein Blumengewinde? — Ihr Eindruck? Durch Zyklen, schreibt Carl Spitteler in den „Lachenden Wahrheiten" (S. 59 ff.) [1]),

[1]) III. Auflage.

entsteht „eine Vereinigung, eine Verbindung, ein Gesamtding, das über den Einzelwert des besondern Stückes hinaus noch einen neuen Wert schafft, einen Kollektivwert, der seinerseits nicht bloss Buchwert, sondern auch Kunstwert enthält.

Das geht so zu: jedes gute Gedicht oder Musikstück erschliesst eine ganze Welt von verwandten Schönheitsmöglichkeiten, die in der nämlichen Richtung liegen und deren unbestimmte Umrisse ein befugter, mit Phantasie begabter Leser oder Hörer ahnt und sehnsüchtig begehrt. Werden nun die geplanten begehrten Umrisse vom Dichter verwirklicht, werden mit anderen Worten dem einzelnen Kunstwerkchen die verwandten hinzugefügt, so entsteht eine ausnehmende Befriedigung. Zunächst die Erfüllung eines Wunsches. Dann Ruhe, indem der Leser nun nicht gezwungen wird, erst den Standpunkt zu verwechseln, um das Folgende zu geniessen. Ferner eine Art Wohnlichkeits- und Heimatsgefühl, da uns wiederholt die nämliche Welt mit denselben Kunstmitteln vorgeführt wird. Endlich der Eindruck des Reichtums, weil Gleichartiges sich summiert und sich einheitlich verbunden der Erinnerung vorstellt. Hier verhält es sich mithin umgekehrt als bei der kunterbunten Sammlung. Zwanzig Balladen sind mehr als zwanzig Balladen, nämlich eine Welt von Balladen." — Wie sehr Carl Spitteler zur zyklischen Häufung neigt, zeigen auch seine Sammlungen Extramundana, Schmetterlinge, Balladen, Literarische Gleichnisse, Glockenlieder, ferner gelegentliche Andeutungen des Dichters über frühere Pläne novellistischer Zyklen (Das Wettfasten; Drei Sonntage) [1]).

[1]) *C. Sp. Mein Schaffen und meine Werke*, D. Kunstwart 1908, 4. Viertel, S. 4 ff.

Die Hohe Zeit ist freilich ein Zyklus ganz besonderer Art. Selbstverständlich, dass schon vorhandene Motive, schon aufgerollte Themen weitergeführt werden, dass wir bekannten Gestalten begegnen und sie in ihrem Treiben des nähern verfolgen. In einem besondern Gesang entdeckt Apoll sein Reich, dessen eigentlicher Fürst er ist; auch da begleitet ihn, wie im Wettlauf, seine treue Gefährtin Artemis. In einem andern Gesang triumphiert er, wieder Seite an Seite mit Artemis, als der wahre Held über seine Neider und Widersacher, die Plattfussvölker. Hermes, der im ersten Wettkampf der Freier, Apoll ebenbürtig, mit Dichtersehnsuchtsaugen das selige Tal Elysion schilderte, der im Wettlauf hinter dem schnellern Apoll zurück blieb, gehören auch zwei Gesänge, die ihn so recht in seiner überlieferten Bestimmung als klugen Menschen- und Heldenfreund, als hilfreichen Boten der Götter zeigen, und in deren einem er sich, auch seinem Rufe[1]) getreu, einer Nymphe verbindet. In dem einen Gesang muss er sich mit seiner streitbaren Helferin Pallas, die wir auch schon aus den Wettkämpfen her kennen, in den Heldenruhm teilen. In einem weitern Gesang misst diese helläugige Götterjungfrau ihren besonnenen Verstand mit den Reizen der losen Aphro, deren typische Eigenart schon im weiblichen Antagonismus gegenüber Hera während

In das *Wettfasten von Heimligen* (publ. in der Neuen Zürch. Zeitg. Sept.-Okt. 1888), dem *Conrad der Leutnant* ursprünglich als Episode angehören sollte, ragen die Gestalten des als Buch selbständig gedruckten Idylls *Gustav* herein.

[1]) Hermes, der Herden- und Weidengott, verkehrte am liebsten mit den Nymphen des Waldes und des Feldes. Die Sage nennt Pan, Priapos, Hermaphroditos, Daphnis von Sizilien u. a. als seine Söhne. (S. a. *Herm. Steuding, Griech. u. röm. Mythologie.* Sammlg. Göschen. S. 55 ff.)

der Wettkämpfe zum Vorschein kam. In einem andern Gesang wird erzählt, wie das Auertatentum Poseidons, des kläglichen Mitkonkurrenten im Wagenrennen, sich austobt und zur Ruhe kommt.

Mit dem bewussten Ausbau schon gegebener Probleme, bereits bearbeiteter Vorwürfe, wechseln Gesänge voraussetzungsloser Eingebung ab. Nichts als die poetische Form knüpft die huschenden Bilder eines Gesanges wie „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal" mit anderen Gesängen zusammen. Ihre lichte Schönheit gibt ihnen Daseinsrecht und verleiht ihnen den holden Schein müheloser Entstehung, wie er so oft über Schöpfungen, die eine starke Stimmung ausströmen, gebreitet ist. Andere Stücke erscheinen mehr wie Kinder des Willens als ursprünglicher Eingebung, so z. B. das nachträglich getilgte „Ossa und Phama". Oder auch „Apoll der Held".

Natürlich suchten da bei diesem entschiedenen Gedankendichter bestimmte Anschauungen des Menschen ihren poetischen Ausdruck, allgemein menschliche Fragen ihre dichterische Lösung. Die edelsten Werte der Persönlichkeit Carl Spittelers wollten sich in der Hohen Zeit ausleben. Dass er ihre Träger psychologisch subjektiv, menschlich, poetisch empfand, ist als selbstverständlich vorauszusetzen. — „Dionysos der Seher" behandelt ein Hauptproblem der Völkerpsychologie: die Religionsstiftung. Ein Problem, herausgewachsen aus dem einen Brennpunkt von Spittelers persönlichem Heroismus, dem Dulderthema. Denn dieses eine Thema klingt immer wieder auf, nicht nur in allen Hauptwerken unseres Dichters — im Prometheus, in den literarischen Gleichnissen, in Imago, im Märchen vom singenden Hauptmann, am mannig-

faltigsten variiert im Olympischen Frühling. Es ist verankert in einem Pol von Spittelers eigener Persönlichkeit, auf den er selbst immer wieder hinweist, in der rückhaltlosen Hingabe an die konzessionslosen Forderungen seiner Kunst.[1]) Welch herrliche Variation nun dieser Dionysos! Nicht literarisches, sondern das Martyrium des Sehers, der Geistesmenschen überhaupt. Aus dem gleichen Quell ein völlig neuer Stoff; aus der Frage des persönlichen Berufes eine Menschheitsfrage! — Verdunkelt im Erstling des Dichters die Gestalt des Prometheus in resignierter Ergebenheit, so führt in diesem Epos Carl Spitteler den um Weltruhm und Krone betrogenen Apoll ins Reich des Metakosmos, und damit formuliert er endlich den Triumph des Adelsmenschen, dessen leidensvolles Schicksal er bisher besungen. Zugleich erreicht er da die höchste Staffel des künstlerischen Idealismus.

Begreiflich, dass Carl Spitteler auch das dem Adelsmenschen Gegensätzliche und Feindliche nicht verschwieg, dass er zum Satiriker wurde. Und in diesem Rahmen zum Satiriker grossen Stils werden musste. So steht neben der Apotheose des echten Sonnenfahrers, des Ideals, die Kolossalkomik der gespreizten Niedertracht des Oz Koproz — wie ja auch das Gleichnis „Prometheus und Epimetheus" diese größten Gegensätze neben einander setzt. Denn dem Pathos des Schöpfers den Durchschnitt weit überragender Dulder- und Heldengestalten liegt nahe der ins Bizarre schlagende Humor, die blutige Ironie, die sich gelegentlich zur fratzenhaften Darstellung steigern kann, als direkter

[1]) *Robert Faesi (Carl Spitteler,* Eine Darstellung seiner dichterischen Persönlichkeit, Verlag von Rascher & Cie., in Zürich, 1915) hat das als erster ausführlich dargetan.

Kontrast psychologisch leicht verständlich und starke Wirkungen ermöglichend. Diese Komik rückt die betreffenden Situationen an die Seite des höllischen Genrebildes von den Betrügern in Dantes Divina Commedia (Inferno XXI/XXII).

Es ist höchst wahrscheinlich, dass bestimmte Stücke als Gegenstücke entstanden. Schon aus dem Gesetz des Kontrastes ist zu erklären, dass Carl Spitteler neben das Können des wirklich Grossen (V. Gesang) das lächerliche Scheinwesen des Renommisten (VI. Gesang) hält. Begreiflich, dass der Dichter auch das dem blühenden Leben Feindliche brandmarkte, indem er Hermes die Nymphenfürstin Maja vom unfruchtbaren Totenkult erlösen lässt (X. Gesang) und den Blutopfern Hagias, der Tochter des siechen Pelargs, ein Ende bereitet (XI. Gesang). —

Ausser den bereits angedeuteten hat Carl Spitteler noch verschiedene Mittel ergriffen, um die losen Teile der Hohen Zeit einander näher zu schieben, insbesondere in der endgültigen Fassung.

Neben den von früher her bekannten Göttern und Götterjungfrauen, denen hier ganze Gesänge gewidmet werden, tauchen da und dort noch andere bekannte Gesichter auf. Zeus wird von Hera ins Ehejoch gezwungen (I. Ges.). Beide hören im kleinen Kreise die Sage von Aktaion an als besondere geistige Würze einer kleinen Abendgesellschaft (IV. Ges.). Diese huldigt dem Andenken des Ajax, des neu eingeführten Helden des vorhergehenden Gesanges, und führt ihn so noch einmal der Erinnerung zu, bevor er aus dem Gesichtskreis schwindet. Wir hören Zeus den feldein stampfenden Poseidon aus dem Fenster anrufen (VI. Ges., 72) und die Forderungen des Okeanos um

Schutz vor dem übermütigen Titanen abweisen (82). Ein andermal sehen wir den König, wie er in der Dämmerung die olympische Stadt durchstreift, wie er sich zu drei düstern Männern auf einer Bank gesellt, die Mär von Dionysos anhört und wie er ergriffen sich wieder beurlaubt (VII. Ges.). Der kluge Arzt Asklep, der für die neu angekommenen zagenden Götter den rechten Rat zur Hand hatte, begleitet den zornmütigen Kranken Ajax auf dem gefährlichen Gesundheitslauf (III. Ges.)[1]). Er redet Zeus die Absicht eines geräuschvollen Ajaxfestes aus und regt dafür in ihm den weisen Gedanken an, dem Gigantenbezwinger einen eisernen Popanzen zu schenken (IV. Ges.)[2]) Er ist das erste Opfer, an dem Pallas und Aphrodite ihren Witz messen (VIII. Ges.)[3]). — Ausserdem werden bekannte Namen, wie Zeus, da und dort genannt. Hylas ist Hermes' Bruder (B. 117), und er wird auf dem verstohlenen Pfad, der ihn zu Kaleidusa führt, von Apoll überrascht (117).

Werden auf solche Weise über die verschiedenen Gesänge der Hohen Zeit hinüber und herüber Fäden gesponnen und die wechselnden Gestalten zu der einen olympischen Gesellschaft zusammengehalten, so erhält diese noch mehr den Schein der Geschlossenheit dadurch, dass sie mehrfach Korona geschildert wird. Ihr wird die Freudenbotschaft unumschränkter Anarchie kundgetan (B. 9). Sie hält am Abend des ersten Ausfluges ein rauschendes Gelage mit Musik und Tanz (B. 23—24). Sie wird im neuen dritten Gesang zur Zielscheibe des Übermuts der Giganten. Der

[1]) Nur in B, weil ganzer Gesang in A fehlt.
[2]) Nur in B.
[3]) Nur in B; in A III 96 statt Asklep der Sophist Alphas.

Schlussteil der Wette der Jungfrauen Pallas und Aphro spielt vor dem ganzen Götterhofstaat; Zeus bewundert den Krug Hyphaists, und Hera gibt dem glücklichen Zwerg unter allgemeinem Beifall einen „Schmatz" (B. 114 ff.). Den vom siegreichen Kampf gegen den Gangrenopteros heimkehrenden Apoll und seine Freundin Artenis begrüssen die olympischen Völkerreihen — Hermes, Aphrodite, Pallas werden erkennbar; Zeus neigt sich von der Zinne seines Schlosses; auch Hera huldigt ihnen (B. 208). —

Die Art, wie Carl Spitteler die Gesänge der Hohen Zeit eingereiht hat, zeigt, dass er sie nicht aufs Geratewohl zusammenschüttelte, sondern sie nach Inhalt, Ton und Farbe gegen einander abwog, um, soweit möglich, eine gewisse Ordnung herzustellen. Das ist ihm besonders in der neuen Fassung gelungen.

„Moiras Gnade"[1]) wurde direkt als erster Gesang gedichtet; dieser verkündet den Anbruch der Hohen Zeit. Das Boreas-Kapitel, ein Allegro con brio, würde sich nirgends besser ausnehmen als an nächstfolgender Stelle. Wie Fürst Boreas und seine Kumpanei im Raubfahrzeug ins Weltall hinausstoben, wie sie ziel- und schrankenlos im Erdenland herumjagen, „die Erde aufzupeitschen bis ans End der Welt" (18) und Neues aufzuspüren, wie sie, das Reiseschiff mit Beute schwer beladen, abends dem Olymp zusteuern und schliesslich mit den andern Scharen sich zum frohen Gelage vereinigen[2]) — das gibt der angebrochenen olympischen Anarchie den richtigen Auftakt. Und als gutes Gegenstück lässt ihm die zweite Fassung den

[1]) Titel in A: „Die Ferien der Königin".

[2]) Nur B. A nimmt das Gelage an den Anfang des folg. Gesanges.

neuen dritten Gesang folgen: Jener Anarchie stellt sich die herausfordernde Streitsucht der Giganten entgegen und verzögert die Erdenfahrt der Götter, die eine hübsche Ironie als die Bedrängten und Furchtsamen zeigt. Bis Ajax dem übermütigen Riesenvolk Thauts Achtung vor den Olympiern beigebracht hat. — Der folgende vierte Gesang knüpft geschickt an die Tat des Ajax an, indem er ihm zu Ehren durch Zeus einen Kranz des Lobes winden, einen künstlichen Giganten als Geschenk bestimmen und darauffolgend einen bescheidenen Abend widmen lässt. Aktaion, der Held der an diesem unauffälligen Ajaxfestchen vorgetragenen Erzählung des Linos, hat das olympische Volk auch, wie der Gefeierte, von einer Landplage befreit. Ist das Leidwerken der Titanen und ihre Vertreibung durch Ajax von groteskem Humor erfüllt, so nimmt in der blutigen Jagd Aktaions, nach einem satirischen Hieb auf den bürokratischen Schlendrian in Minos' Reiche, ein tragischer Ernst überhand. Die Parallele zu des lebenden Helden Ajax Tat, zu der Zeus seine Gäste auffordert (42/3), wird zum Gegenstück. Ein Trauerspiel, in dessen Verlauf der Held das Schicksal nicht mehr aufhalten kann, steht gegenüber einer Rolandschen Raserei, deren Zorn dem Zauber einer lieblichen Musik sofort weicht. Die starke Abtönung erscheint durch zwei Ursachen gemildert: 1. die Aktaion-Sage ist in einen Rahmen geschlagen und wird durch den Erzähler Linos in alte Zeiten zurück verlegt; 2. ihre starke Wirkung findet in der Haltung der Zuhörer des Linos eine Auslösung (49—50 und 55) — der Ausruf des Zeus während einer Erzählerpause, nicht bloss die Ohren des Ajax zukommenden Giganten sollten,

wie er versprochen, lötig golden sein, nein auch die Nase und die beiden grossen Zehen, „und ein Karfunkel, faustgross, vorn als Knopf im Bauch" (50) — dieser Aufruf wirkt direkt aufheiternd.

Im Gegensatz zum düstern vierten herrscht im fünften Gesang das Licht ganz vor. Ein Farbengegensatz, wenn man will; weiter nichts.

„Apoll dem Entdecker" folgt als ausgesprochener Kontrast „Poseidon mit dem Donner". Den wirklichen Heros führt sein Dämon nach dem Metakosmos, dessen Zugang er sich nach heftigem seelischem Ringen erschliesst — Poseidon, der nicht unterlässt, sich mit Apoll zu vergleichen, tut seinem Kraftbedürfnis in lächerlicher Weise und an unmöglichen Dingen Genüge, um schliesslich von den Nereiden gezähmt zu werden. In Apoll hat sich des Dichters Idealismus eine Gestalt vom letzten Adel geschaffen; Poseidon ist dagegen der donnernde Protz, der ein wenig den Kerlen der Sturm- und Drangzeit gleicht — er ist Zachariäs Renommist, aber herausgehoben aus dem Rahmen des lokal begrenzten und zeitlich umrissenen Kulturbildes, nach allen Seiten hin gesteigert. Der Schritt vom fünften zum sechsten Gesang ist ein Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen nach Inhalt wie nach Ausdruck, wie er in der deutschen Literatur grösser nie getan wurde. — Der Ausbau komischer Motive im Heldenepos, wie er in den Gesängen von Ajax und von Poseidon stattgefunden, geht über Zachariä (1743), über zwei berühmte Beispiele der englischen und französischen Schwesterliteraturen, Popes „Rape of the Lock" (1712) und Boileaus „Lutrin" (1674), über die Renaissance, von der nur der Name Ariost

erwähnt sei, zurück auf den sog. Homerischen Froschmäusekrieg.[1])

Dass Carl Spitteler in der Hohen Zeit Poseidon in gemessenen Abstand von Ajax brachte, war im Interesse einer guten Verteilung solcher Motive geboten. Dass er ihn unmittelbar neben Apoll stellte, war ein glücklicher Griff. Wenn der Prosaist Gottfried Keller, als Klassiker der realistisch dargestellten seelischen Entwicklung, es liebte, das Wachstum eines innerlich tüchtigen Menschen aus dem blossen Schein zum wahren Sein zu zeigen oder die Mächte des Echten und Unechten in verschiedenen Personen einer Handlung psychologisch gegen einander auszubalancieren, führt hier Carl Spitteler als heroischer Epiker, dessen Geisteskinder zu immer frischen Taten sich sputen, die Erlebnisse jener beiden menschlichen Extreme in Abenteuern fertiger Typen von einander gesondert vor. Aber indem er sie neben einander rückt, ruft er der wirksamen, direkten Gegensätzlichkeit, wie sie Gottfried Keller so häufig verband.

Ähnlich dem Wechsel vom vierten zum fünften Gesang, nur in der Reihenfolge hell-dunkel umgekehrt, folgt dem burlesken sechsten Gesang als siebenter die ergreifende Geschichte vom Seher Dionysos. Sie wird wie die Aktaionsage als Erzählung im Epos vorgetragen. Denn einerseits will die Hohe Zeit nur heitere Gegenstände und glücklich schliessende Handlungen

---

[1]) Das will nicht heissen, dass der Froschmäusekrieg von Homer gedichtet wurde. Innere Gründe sprechen dagegen: Er ist eine Parodie auf die Ilias, zugleich eine unmittelbare Nachahmung, „die sich derselben Motive und sehr oft derselben Worte und Wendungen bedient, nur dass an Stelle der Griechen und Trojaner die Mäuse und Frösche eintreten." *S. Karl Heinemann, Die klassische Dichtung der Griechen;* Alfred Kröner, Verlag, Leipzig, 1912, S. 27.

darstellen; anderseits verzichtet sie begreiflich nicht auf dunkel abgetönte Bilder. — Es folgen zwei leichtgeschürzte Gesänge: „Hyphaist der Zwerg" (VIII. Ges.), die geistsprühende Wette zwischen zwei Frauen. Daneben das ganz in den Sonnenglanz eines sorgenlosen Phantasiespiels getauchte Märchen „Hylas und Kaleidusa über Berg und Tal" (IX. Ges.), in dem der Scharfsinn der Erfindung des vorigen Gesanges der anmutvollen Leichtigkeit eines rieselnden, webenden, lichten Spuks weicht, in dem der Verstand gleichsam beiseite tritt. Daran schliessen sich drei echte, ruhigernste Heldenstücke mit durchweg heiterem Ausgang. Hermes, der nach dem missglückten Wettlauf der Freier grollend sich von Pallas trennte (B. II, 170), trägt im zehnten Gesang das häusliche Glück zur Nymphenfürstin Maja. Im elften Gesang, der sich wie eine Fortsetzung, nicht notwendig sondern ungezwungen, an den zehnten schliesst, wird er von Pallas wieder zu höhern Taten berufen.

Bleibt: XII. „Apoll der Held." Dieses Kapitel zählt 39 Seiten und übertrifft somit die durchschnittliche Gesangslänge der Hohen Zeit um bedeutend mehr als das Doppelte. So sticht es rein äusserlich aus seiner Umgebung. Es steht zudem an einem Wendepunkt und um ein weniges nach der Mitte des Epos.

Will der Sieg Apolls über den Oz-Koproz der Dichtung einen gedanklichen Höhepunkt schaffen? — Er ist nicht die Erfüllung jener Verheissung des Weltenheilands durch den Hoffnungsengel im ersten Teil (A. I, 80 ff., B. I. 82). Darin den uralten Mythus vom Kampf zwischen Licht und Finsternis finden zu wollen[1]), ist

[1]) Prof. *Hagmann, Carl Spittelers Olymp. Frühling,* Vortrag; St. Gallen, Fehrsche Buchhandlung, 1913, S. 28.

ebenso gesucht wie die Deutung der Nibelungensage als Jahreszeitenmythus, wie die mythologische Auslegung von Kriemhilds Traum[1]). Dieser zwölfte Gesang ist einfach der menschlich subjektiv empfundene Sieg Apolls über Neid, Bosheit und Dummheit, dargestellt als heitere Groteske.

Wie „Prometheus und Epimetheus" in seinen mittleren Partien zur Satire wird, so weist dieses an zentraler Stelle nachträglich eingesetzte Stück des Olympischen Frühlings einen starken satirischen Einschlag auf. Während aber mit der langsam dahinflutenden Sprache des „Prometheus" der Gedanke sich vorschiebt und niederdrückend wirkt, hellt ihn der gereimte Vers und die visuelle Klarheit im Epos auf und wandelt die pathetische Bitterkeit in ironisches Ergötzen und die sprichwörtlich gewordene epische Heiterkeit.

„Apoll der Held" liest sich wie ein „literarisches Gleichnis" von Riesendimensionen. Unverkennbar persönliche Eigenschaften des Dichters: Geist, trotziges Bewusstsein seiner selbst, Mut, Zorn, Verachtung, seelischer Adel, übermütige Fröhlichkeit prägen sich darin aus ohne jede Reflexion, auf sachlich-anschauliche Weise durch Handlung, mit den Mitteln der Ironie und der Satire. Doch erhebt sich auch diese Darstellung wie die meisten jener kürzeren literarischen Gleichnisse, die Carl Spitteler zu einer besondern Sammlung häufte, über das literarische Gleichnis, wird zum bildstarken Symbol eines all-

[1]) Durch Simrock. Die zwei Adler seien die Winterriesen; ihnen entfliehen die Götter als Falken (Kriemhilds Falke). S. *K. Vollmöller, Kürenberg und die Nibelungen*, gekrönte Preisschrift, herausgegeben von Karl Simrock. Stuttgart, Meyer u. Zellers Verlag, 1874, S. 17 ff.

gemeineren Geschickes. Sie führt den lachenden Triumph menschlicher Grösse über Plattheit überhaupt vor.

In diesem Gesang mag sich der Gedanke, unterstützt vom Ergebnis der architektonischen Umschau, vielleicht gern den Höhepunkt des Epos vorstellen. Doch abgesehen davon, dass dessen Schöpfer auch nachträglich ihm keinen Gipfel bauen konnte und wollte, weil das Epos keines Höhepunktes bedarf, könnte dem gewiss die Stellungnahme der Musen nicht entsprechen.

Will man einen Gesang dieses sentimentalischen Epos vor allen andern als Zentralstück auszeichnen, so kommt nicht dem letzten, sondern dem fünften Gesang der Hohen Zeit die Palme zu: Wie Apoll den Weg zum Metakosmos sucht und findet, ist ein Motiv, ebenso erhaben poetisch dargestellt, wie es als menschliches Problem in die Tiefe greift. Der Gedanke, wie die Kunst vom Menschen der Natur abgerungen wird, wie ihr schönes Reich das Geistesleben adelt, kann recht wohl für den Künstler und nicht nur für den Künstler den Höhepunkt seines Raisonnements abgeben.

* * *

Alle grossen epischen Möglichkeiten: Völkerwanderung und Reisen, hohe Empfänge, grosse Reden, eingelegte kürzere und längere Erzählungen und Mären, Festlichkeiten mit mannigfachen, weitausgesponnenen Wettkämpfen, Krieg, Heldenfahrten und tragische Einzelschicksale, groteske Abenteuerstücklein wie schelmische Streiche, aber auch Märchenhaftes und traumverschleierte visionäre Ausblicke in mythische Fernen und Tiefen — alles das entfaltet der

Olympische Frühling in gewaltigster Fülle. Der farbige Reichtum ist unerschöpflich, die Vielgestaltigkeit fast unübersehbar und einzigartig. Sein Glanz hebt sich auf dem dunklen Grunde einer pessimistischen Weltanschauung, die auch Homer eigen ist, um so lichter ab. Die tiefen Gedankeninhalte stören nicht; sie begleiten vielmehr die klare, oft unerhörte Pracht der wogenden Bilder wie die Spiegelung das stahlschimmernde Schiff auf dem Ozean.

Carl Meissner[1]) meint, im zweiten Teil des Olympischen Frühlings, vor allem in der glänzenden epischen Schaupracht der Wettkämpfe, seien wir der homerischen Welt und der Weise des alten Epos am nächsten.

Sicher spannt der zweite Teil mit dem Widerspiel des Wettstreits mehr als alle andern Teile einem festen Ziel entgegen. Er ist geschlossener als sie. Der relativ einheitliche Schauplatz schafft einen glücklichen szenischen Hintergrund. Das über die Erde gravitierende Epos ist hier mehr denn je von glänzendem Leben erfüllt. Die Handlung ist mehr als in allen andern Partien weltlich-irdisch. Zudem ist der Vorwurf, der Wettkampf um den Besitz einer Frau, im Grunde ein uraltes Motiv der Heldensage. Der starke mythische Einschlag dieses Epos erreicht hier sein Minimum. Nur sein äusserer Glanz wird festgehalten — etwa wenn Leib und Seele der Götter im Ichor sich erneuern — und seine Befähigung für grosse pathetische Stilwirkungen verwertet — etwa wenn Themiurg und die Richter vom plötzlichen Wahnsinn gepackt werden (B. II, 222), oder wenn Gorgo mit

[1]) *C. M., Carl Spitteler,* Zur Einfühlung. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena 1912, S. 89.

der Gebärde ihrer Hand Apolls Pfeil hemmt (B. II, 226). Die Phantasie des Dichters arbeitet hier ruhiger, geklärter. Verblüfft sie sogar etwa im Verlauf des Epos, hier tut sie es nicht. Wenn die Literaturgeschichte eines spätern Jahrhunderts den Olympischen Frühling vielleicht ein phantastisches Epos nennt, wird sie für dessen zweiten Teil dieses Attribut durch ein edleres Prädikat berichtigen müssen.

Von Spittelers Menschheitssatire keine Spur im zweiten Teil. Übermass und Überhebung und jedes Missverhältnis zwischen Auftreten und persönlichem Gehalt erhalten durch den Ausdruck humorvoll überlegener Ironie ihr künstlerisches Gepräge.

Freilich, der Vergleich mit Homer zeigt auch den Unterschied zwischen zwei ganz verschiedenen künstlerischen Temperamenten. Die Diktion ist auch hier nicht die naive, ausgeglichene, gleichmässig gesättigte der Homerischen Sprache. Sie ist nervös beweglich. Auch hier durchläuft sie die ganze Tonreihe vom getragenen Pathos bis zur witzigen Apostrophe. Gerade in ihrer virtuosen Beweglichkeit liegt etwas von der feinnervigen Sensibilität der Moderne — abgesehen davon, dass unsere Sprache der heutigen Dichterwerkstatt ein so hoch entwickeltes Instrument liefert, wie es Homer und den Alten auch nur annähernd nicht zu Gebote stand.

Bei diesem Stoff entfalten sich alle homerischen Tugenden der Anschaulichkeit, der Beweglichkeit und des sinnlichen Reichtums aufs herrlichste und werden durch neue bereichert, insbesondere durch die Fähigkeit der Schilderung.

Hält man Heras Freier neben die Freier der Penelopeia, so gewahrt man einen fundamentalen

Unterschied in der Art stofflicher Gruppierung. Homers Freierschar ist dem Bild auf einem gewirkten Teppich, wo der Einzelne nicht sehr hervortritt, vergleichbar. Carl Spitteler entwirft al fresco. Den ganzen Göttertross des ersten Teiles verabschiedet er bis auf fünf Helden und einige Gefährtinnen. Und von den fünf Brautbewerbern nehmen nie alle an einem Wettkampf zugleich teil, sondern nur drei oder zwei; ja im letzten Wettstreit tritt sogar nur ein einziger auf die Bildfläche des Vorderplans. So können sich diese Gestalten in ihrer ganzen Grösse entfalten, können jedesmal fast ausschliesslich den Rahmen eines Gesanges füllen. Ihre Erscheinung hebt sich scharf ab von der nur dekorativ verwendeten Masse des olympischen Volkes. Sie wirkt sozusagen vor allem durch die Silhouette; denn der Epiker charakterisiert nicht vielseitig und peinlich realistisch wie der Romancier. Er zieht vielmehr nur die grosse Linie des jeweiligen Vorwurfes, d. h. eines Wettkampfes.

Man vergleiche Ferdinand Hodlers „Episode aus der Schlacht von Näfels" mit Hans Holbeins d. J. „Landknechtsschlacht" [1]). Ähnlich verhalten sich Carl Spittelers Brautwerber zu den Freiern Homers. Aus der Parallele erhellt die Stilverwandtschaft unseres Epikers mit dem lebenden Genfer Monumentalmaler, eine Verwandtschaft, die auf ein ähnliches Seelenformat zurückgeht: auf einen geistigen Heroismus vom grössten Masstab. Er ist ein Kennzeichen der gegenwärtigen Gedankenkunst und scheint, als schroffster Gegensatz zu den unter verschiedenen Namen auftretenden realistischen Strömungen der

[1]) Beide im Besitz der Öffentlichen Kunstsammlung in Basel.

letzten vier Jahrzehnte, im Zunehmen begriffen zu sein. — Zugleich gewahrt man den Unterschied zwischen Carl Spitteler und einem Arnold Böcklin [1]) und die Grenze der Berührungspunkte mit diesem Farbendichter, dessen Reichtum der Ausstattung, dessen vielgliedrige Farbenskala und sattes Kolorit auch dem Meister des Wortes eignen. Aus malerischem Auge und Gefühl ist Böcklins märchenhafte Welt entsprossen — auch der Olympische Frühling, wie sein Verfasser selbst gestand [1]). Aber: Träumt Arnold Böcklin einen Farbenrausch und bleibt sein Gemüt versonnen immer darin befangen, so denkt Carl Spitteler energievoll, männlich den kühnen Schwung grosser Linien hinein.

[1]) C. Sp. stellte selbst die Verwandtschaft des Ol. Fr. mit Böcklin und Klinger fest. *C. Sp., Meine poetischen Lehrjahre,* Neue Zürch. Zeitg. 1900, 7. XII. ff.

# IV.

Die Welt des Olympischen Frühlings steht unter der diktatorischen Oberleitung Anankes[1]). Die Götter verlassen die Unterwelt und ziehen nach dem Olymp, weil sie seine über sie verhängte Schicksalsregel erfüllen müssen (I. 3 ff.). Sie trösten die entthronten Kroniden mit dem Hinweis auf Ananke, dessen Schaukel sie selbst nach oben schwinge (I. 32). Prometheus gehorcht wohl willig Anankes Machtspruch als der Allgewalt; nur seine Seele bleibt frei und ungezwungen (I. 35—36). Der junge Göttertross erwartet am Lawinenbett mutlos, doch umsonst das Machtwort Anankes (I. 40). Uranos will die Freier so lange als Gäste bewirten, bis Anankes unbeugsamer Willensspruch zum Abschied mahnt (I. 73). Zeus gesteht nach seinem traurigen Misserfolg im ersten Wettkampf, dass Ananke ihm den rücksichtslosen Selbstmut aufgezwungen hat (II. 158). Promachos erzählt, wie der Streit zwischen Kronos' Geschlecht und den Amazonen durch Anankes Eisenfaust entschieden wurde (II. 201). Apoll weist die Schmähungen Heras damit zurück (in A tun es alle Freier): „Anankes Diener heissen wir und deine Gäste" (II. 136), und siegend hält er seiner Hasserin später entgegen, sie könne Anankes Ratschluss nicht ändern (II. 209). Immer wieder wird Ananke als der unbarmherzige Schöpfer und Herr der Welt, ein Tyrann aller Lebewesen genannt.

Machen die Charaktere, ihr Spiel und Widerspiel das Wesen des Dramas aus, steht das Drama unter

[1]) Carl Spitteler gibt dem griechischen Femininum ἡ ἀνάγκη das männliche Geschlecht.

dem Gesetz der Kausalität, so herrscht im Epos ein inneres Gesetz der Substantialität. „Im Epos trägt die Welt den Helden", formulierte Jean Paul sehr pointiert (Vorschule der Aesthetik, § 63). Demgemäss ist im Epos der Einzelne der Substanz der Sache unterworfen. Sein Tun erhält etwas Schicksalsmässiges; wenigstens kann er sich immer auf das Schicksal berufen. Was vorgeht, erscheint davon bestimmt.

Ananke bedeutet die Personifikation dieses abstrakten Begriffes. Er (Ananke) ist das Mittel, der Handlung den Drang nach einer bestimmten Richtung als Zwang zu geben. Er enthebt den Dichter weiterer Motivierung. Er ersetzt die ganze Psychologie der Begründung. Das Prinzip seiner Oberleitung gibt dem Epiker immer die Zügel der Erzählung, die eine Weiterführung der Ereignisse mit poetisch anschaulichen Mitteln verbürgen, in die Hand. Carl Spitteler lässt ihn daher auch direkt in die Geschehnisse eingreifen. Und zwar schildert er das auf erheblich andere Weise, als in einigen Fällen Homer das Eingreifen der Götter plastisch veranschaulicht.

Homer[1]) hält die Fäden der göttlichen Leitung oft äusserst schlicht in den Händen. Er zieht seinem Epos fast die scharfen Grenzen eines menschlichen Dramas und umgeht es nirgends, in seinem zarten Gewebe der leitenden Götter immer die Seide reinmenschlicher Empfindungen und Gemütsbewegungen durchschimmern zu lassen, die den wunderbaren Vorgang zugleich naturgemäss begreiflich machen. Die leitenden

[1]) Vgl. auch *Wilh. Jordan, Das Kunstgesetz Homers und die Rhapsodik.* Frankfurt a. M. 1869, W. Jordans Selbstverlag. S. 14 ff. — *Georg Finsler, Die Homerische Dichtung;* Teubner, Leipzig u. Berlin 1915 (Aus Natur und Geisteswelt Nr. 496), S. 82 ff.

Götter erscheinen häufig in Gestalt eines Helden; so Athene der träumenden Nausikaa als ihre Lieblingsgespielin, die Tochter des Schiffbauers Dymas. Telemach und dem Volk gegenüber gleicht sie an Gestalt und Stimme dem Mentes, dem Taphierherzog oder Telemach selbst. Und wo sie vor Odysseus allein tritt, gleicht der Vorgang einem Zurategehen des Helden mit sich selbst[1]).

Carl Spitteler behandelt die leitende Macht ganz als Personifikation des Schicksals. Sie wird für ihn eine wirksame Figur seiner kosmischen Poesie. Anankes Wesen und willkürliches Eingreifen wird in anschaulichen Vorgängen geschildert. Carl Spitteler will aber die Unendlichkeit und absolute Irrealität des Schicksals nicht mit einer Personifikation platt drücken. Er schafft Distanzen. Ananke ist der „gezwungene Zwang" (I. 3). Vor allem helfen ihm in der Ausübung des Regiments seine beiden Töchter Gorgo und Moira.

Wo die Handlung eine bestimmte Wendung und Richtung einschlagen soll, verwendet der Epiker oft diese beiden leitenden Mächte. Sie walten an Stelle des Zufalls. — Im Turm der Weltenwerkstatt, die einem Telegraphenamt ähnlich anschaulich dargestellt

---

[1]) Im 4. Gesang der Odyssee (Vers 240 ff.) erzählt Helena beim Besuch Telemachs in Sparta von den vielen Taten und Listen des Odysseus nur die eine, wie er sich durch entstellende Striemen und Vermummung ein Aussehen zu geben gewusst, das von seiner Erscheinung im archäischen Lager ganz verschieden gewesen sei. „Ganz ein anderer Mann, ein Bettler schien er von Ansehen" (247). Er benützte diese Maskierung als List, um unerkannt die Stadt der Troer zu betreten.

Bei der Verwandlung des Odysseus durch Pallas Athene, die Göttin der Weisheit (welche Homer durch die Sage überliefert wurde), liegt der Gedanke nahe, sie bedeute die List des Helden, sich aus kluger Vorsicht als Bettler zu verkleiden.

wird, führt ein Spiegeltisch dem Weltenherrscher alle Vorgänge auf dem Olymp im Bilde vor. Ananke sieht so, wie die Götter täglich in alle Welt ausfliegen und Unfug stiften, während Zeus, darin Erec im höfischen Epos verwandt, sein Königtum bei Hera verliegt. Da er Aphroditens frevlen Plan vernimmt, die Menschheit zur übermütigen Schau vor den Olymp zu locken, will er einen entschlossenen Strich unter die Hohe Zeit setzen. Er lässt Hygramp alle Schleusen der Wasserwerke öffnen, so dass die zweite Erdenfahrt Aphros elend verregnet wird (B. IV. 237 ff., 252). — Der Fluch der Prytanen, d. h. der Gerechtigkeit, soll über den Kronendieb Zeus nicht gesprochen werden; denn dieser wurde von Anankes Töchtern zur Herrschaft geweiht. Ananke selbst greift daher ein. Und zwar zeigt der Schritt von der ersten Fassung zur zweiten eine gesteigerte Darstellung davon.

$A^1$. II. III[1]): Die Prytanen:

„Mit heil'gem Fluche wollen wir den Diebstahl ahnen.
Und den Erinnyen weih'n den frechen Missetäter;
Hernach mit Heeresmacht vertilgen den Verräter.
Der Frevel nur geschah, die Tat stockt im Versuche."
Mit diesen Worten stellten sie sich auf zum Fluche.
Ananke sah's, der Weltenvogt und Seelenzwinger,
Schlug der Prytanen Mund mit seinem Eisenfinger.
Darob verstummten sie und ihre Zunge lallte
Unförmliches Gestammel, das im Wind verhallte.
Jetzt ungeduldiger schrie und hastiger und geller
Die Königin: „Mein Ohr hat Eile, fluchet schneller."

[1]) $A^1$ = 1. Auflage der ersten Fassung (A.)

Rot schwoll ihr Angesicht und ihre Augen rollten.
Doch keine Worte fanden sie, wie hart sie's wollten.
Hohnlachend heischte Hera: „Ist ein Fluch so schwer?
Gebt klares Urteil oder gebt das Leben her."
Verzweifelt brachen sie der Stimmen Zwang mit Gähnen
Und laut und dröhnend sprang die Rede von den Zähnen.
Doch von Ananke ward dem Ächtungsspruch gewehrt
Und ihres Herzens Sinn ins Gegenteil verkehrt,
Sodass anstatt dem Räuber fluchend zu begegnen
Sie Zeus lobpreisen mussten und sein Antlitz segnen.

B streift das letzte Allegorische ab (ll. 222):

Im Halbkreis um das Standbild der Gerechtigkeit
Stellten die Richter sich zum finstern Fluch bereit.
Zum grausen Urspruch hoben schrecklich sie die Hände —
Doch siehe: ihres stummen Schweigens war kein Ende.
Jetzt ungeduld'ger schrie und heftiger und geller
Die Königin: „Mein Ohr hat Eile, fluchet schneller!"
Nun öffnen sie den Mund, doch ihre Zunge lallt
Unförmliches Gestammel ohne Geistgehalt.
Zornschnaubend heischte Hera: „Ist ein Fluch so schwer?
Gebt mir die Acht des Räubers, gebt mein Recht mir her!"
Und Archelaos: „Ja, ihr Richter, redet! ja!"
Doch sieh, welch schauerliches Schauspiel jetzt geschah:
Plötzlich vom Wahn befallen, der Vernunft beraubt,
Schüttelt Themiurg in kindischem Tanz sein greises Haupt,
Und gleich dem Hammel, den der Priester zum Altar
Hinaufzerrt, lässt sein Mund ein ängstlich Blöken dar.

Ihm nach die übrigen. Vertiert, verstandverlustig
Hüpfen die Richter auf und nieder, narrenlustig.
Und während noch von dem Ereignis schreckgelähmt
Ein jeder peinlich sich des blöden Anblicks schämt,
Schrillt aus der dämmerschattenschwarzen
Waldesschluft
Unheimliches Gelächter dreimal durch die
Luft.
„Schützt euer Haupt! Das sind Anankes Wunder-
zeichen!"
Und alle Welt entflieht, und Halt und Schranken
weichen. —

Die Töchter Anankes suchen, natürlich nur zu entscheidenden[1]) Aktionen, gelegentlich den Olymp selbst auf und treten zu den Göttern in persönliche Beziehung. Ihre Verwendung ist für die kraftvolle Führung bei Eckpartien der Handlung unvermeidlich. Zudem wird damit das Epos durch Momente gewaltiger Schönheit bereichert. — Moira stellt Hera die Bedingungen, unter denen Zeus, um seiner Gattin sich zu widmen, von den Weltgeschäften beurlaubt wird, schliesst die Königsburg von aller Aussenwelt ab, scheuert, ein grosses Weltenfrühlingsfest zu eröffnen, Himmel und Erde und verkündet den Olympiern den Anbruch der Hohen Zeit (III. 1. Gesang). Ihrer und Gorgos bedient sich der Dichter, um die Spannung auf den Ausgang des Brautbewerbes schon vor seinem Beginn aufzuheben. Moira bittet Ananke in seiner „todumwachten Höhle" um den Kosmolith, damit sie den künftigen Erdenkönig weihe. Auf ihr Verlangen steigt Gorgo mit der Weltenrute aufs

[1]) Mit der einzigen Ausnahme da Moira, eine Bitte des Zeus erfüllend, Herakles den Ruhm verschreibt (B. V. 341).

Kampffeld Agon hinunter und zeichnet Zeus (Il. 139 ff.). Nach dessen Ausschliessung von den Wettkämpfen steigt sein verzweifeltes Gebet zu Moira, die im schwarzverhängten Welttheater sitzt, und wird von ihr erhört (Il. 161).

Die gewalttätigen Eingriffe der Gorgo in den Verlauf einer Handlung gleichen dem scheinbar willkürlichen Einherschreiten des personifizierten Verhängnisses. Da Zeus die Menschen unbarmherzig vernichten will, zwingt ihn Gorgo zur Demütigung und zum Ablass (B. V. 321). Anstatt der ausführlichen Motivierung, welche die Änderung in den unausführbaren Absichten des Königs (denn Carl Spitteler will doch die Menschen nicht vertilgen lassen) hervorrufen müsste, wird die Wendung kurzerhand als Zwang der Schicksalsmacht energisch herbeigeführt — und dabei eine poetische Szene von grauser Schönheit gewonnen. Ein solches dichterisches Verfahren proklamiert durchaus nicht das Walten des blossen Zufalls und bedeutet mit Rücksicht auf die epische Technik keineswegs das launische Spiel mit einem romantischen Werkzeug, wodurch der Autor seinen Plan den Sprüngen subjektiver, unorganischer Willkür anheimfallen liesse. Das Auftauchen von Anankes schrecklicher Tochter als Dea exmachina wurzelt ganz in der Sache, „der Substanz des Epos" — wie Fr. Th. Vischer[1]) mit Schiller sagen würde. Zeigt auch der jeweilige Zusammenhang seine Motivierung nicht, so erklärt es ein grösserer Komplex: die Anschauung des ganzen Weltbildes, dem schliesslich auch eine Kausalitätsverkettung eignet. So bereinigt

[1]) *Fr. Th. Vischer, Aesthetik* 3, 2, S. 1267 ff.

sich auch die überraschende Art, wie Zeus im Widerspruch zu dem Verlauf der Wettkämpfe rasch von Gorgo auf den Thron geführt wird, um dort gegen den Pfeil Apolls und den Ansturm der Titanen ihren wunderbaren Schutz zu geniessen (II. 217 ff., 226 ff.). (Im Hinblick auf diesen Ausgang bedeuten die beiden weit vorausgehenden Moira-Szenen vorbereitende Hinweise. S. V. Kap.)

Kann der in den Wettkämpfen triumphierende Apoll, der Apoll Spittelers — Inbegriff alles seelischen Adels, ein heldenhaft lichtvoller Geistesbruder des trotzigen Dulders Prometheus — zum Vertreter, kann er der Träger selbst der weltlichen Macht werden?[1]) Der Macht, die an sich böse ist, wie Carl Spittelers Lehrer Jakob Burckhardt[2]), den Schlosserschen Gedanken aufnehmend, zu wiederholen nicht müde wird, und wie er selbst, der vollendete Skeptiker und Bekenner der Philosophie Arthur Schopenhauers, argumentiert. Die zweite Fassung des Olympischen Frühlings weist im Gegensatz zur ersten mit grosser Dialektik auf die unüberbrückbare Kluft zwischen Apoll und dem Sitz materieller Herrschaft hin.[3]) Carl Spit-

[1]) Abgesehen von der Überlieferung, die Hera Zeus zur Gattin gibt.

[2]) Vgl. bes. seine *Weltgeschichtl. Betrachtungen.* (Herausgegeben von Jak. Oeri, Verlag von W. Spemann, Berlin u. Stuttgart 1910), S. 33 ff.

[3]) Apoll wird u. a. folgendes entgegengehalten:
*A*[1]. *II. 119:* „Umsonst Apoll, o Hauptmann der Gerechtigkeit,
Führst du mit Zeus, dem Schicksalsauserwählten, Streit.
Mit Frevelwagmut ist sein Herrscherarm gestärkt,
Der Evlandstempel hat zum König ihn gemerkt
Vor allen andern, die zwar stark, doch kühn nicht sind.
Ich heisse Gorgo, wisse, bin Anankes Kind
Und Moiras Schwester, die Gesetz und Eidschwur bricht,
Die grossen Hirsche findet und ihr Recht verficht.
Du aber, bau auf deinen Dämon" usw. (wie B., s. Anmerkg. folg. Seite).

teler, der sich als Künstler ganz in Gegensatz zu seiner Zeit stellte, der dem Bürgertum und der völkischen Masse überhaupt den Individualismus des Geistesmenschen und der überragenden Persönlichkeit in mannigfachen Formen gegenübersetzt, hat im besondern für den seelenadligen Menschen in dieser Welt keinen Platz. Sein Prometheus (im Gleichnis) ist nicht nur ein Verbannter, auch ein Entsagender. Für seinen Apoll musste er ein besonderes Reich schaffen, worin das Ewig-Schöne gedeiht;[1]) die Weltmacht übergab er, der Tradition gemäss, Zeus.

Es ist kein Coup de théâtre, der den vom Wettstreit Ausgestossenen auf den Thron hebt. Das Auftreten Gorgos ist nicht die opernhafte Kurbeldrehung einer Maschinerie; sondern es gleicht dem Walten gleissender Verführung, der Verführung durch Zeus' eigenen bösen Dämon, der ihn selbst handeln lässt, in Gestalt eines Weibes (II. 217 ff.). Indem der Dichter das Vorgehen des Zeus als blutbefleckten Verrat, inspiriert durch die höllischen Gelüste Ehrgeiz, Hab-

---

*B. II. 227:*

„. . . . Die erste Herrschertugend heisst: die Herrschaft haben.
Gleichviel mit welchen Mitteln sie erworben sei,
Und wärs durch Hinterlist und Frevel: einerlei.
Der taugt nicht auf den Thron, den ein Bedenken bindet,
Wer nicht, wenn's sein muss, auch den Mut zum Bösen findet.
Drum fiel auf Zeus die Wahl, erwogen und bedacht,
Weil ihm den Blick entzündete der Blick der Macht,
Weil er verrucht, gewissenstaub, gefahrenblind
Die Herrschaft an sich raffte, einfach und geschwind.
Du aber bau auf deinen Dämon nicht zu viel. . ."

B. zeigt entschieden grössere dialektische Prägnanz als A.: C. Sp. ruft mithin seinem Apoll und uns nachträglich mit erhöhter Stimme das Darum zu.

[1]) Vgl. die Gedankengänge in *Jak. Burckhardt, Weltgesch. Betrachtungen*, S. 9.

sucht und Rache, behandelt, stempelt er den Akt zum rein menschlichen; hingegen braucht er doch das Episch-Wunderbare auf dem Wege ins Königsschloss, zur Verteidigung des Kronendiebs und Unantastbarkeit des Ausgangs, weil seine Verwendung poetisch fruchtbar und diese Schicksalslösung im Epos unanfechtbar, knapp, schlagend und gross ist.

Für die Führung der Handlung ist das Machtverhältnis zwischen Zeus und den Menschen gleichwertig jenem zwischen den höchsten Gewalten dieser epischen Welt und den Olympiern. Carl Spitteler kann daher (in B., V. 302 ff.) den König als Pilger verkleidet nach dem Menschenland ziehen, ihn dort einkerkern, sein Heroldpaar von einer wahnsinnigen Rotte morden und das Gefängnis stürmen lassen — um ihn im letzten Moment in einer Schilderung, die dem Anbruch des jüngsten Tages ähnlich kommt, durch die Zeus dienstbaren Erinnyen der Menschheit zu entrücken und auf den Olymp tragen zu lassen (V. 313). —

Entscheidende Wendungen der epischen Geschehnisse werden etwa durch einen Wechsel des Seelenzustandes der beteiligten Gestalten herbeigeführt. Dabei macht die unvermittelt einsetzende Einwirkung der leitenden Mächte ein schönes Stück Psychologie hinfällig. Sie verleiht Handel und Wandel ausserdem einen kräftigen Schein. — Die reisenden Freier sollen nur vorübergehend im Himmel bleiben. Ein Stimmungsumschlag bringt das Ende ihres Aufenthalts bei Uranos. Er wird dadurch hervorgerufen, dass Ananke giftige Samen mit Widerhaken vom Krötenpilz in seinem Schierlingsgarten holt und sie durch den Wind in den Schlund und die Herzen der Freier tragen

lässt (I. 104). Ähnlich wie wir ihn die schöne Amaschpand-Episode unterbrechen sehen, werden wir Zeugen davon, wie Ananke aus einem Käfig Bosheitsgeier nimmt, nach Zeus' Schloss auf dem Olymp reist und, nachdem er Hera mit einem schweren Traum bedrängt, seine bösen Vögel durch das Fenster in ihr Herz wirft. Dadurch ist der aufsteigende Missmut der Königin motiviert und der Grund zum Ehezwist gelegt, der die hohe Zeit beschliesst (B IV. 253 ff.). — Moira schickt in die Schar der gegen Zeus' Burg anstürmenden Titanen den Neid. Dieser setzt „seinen bleichen Schnabel" in ihren Bund und sprengt den geschlossenen Widerstand durch Zank und Streit in den eigenen Reihen. Damit ist die Wendung zum Frieden mit Zeus angebahnt (II. 237).

„Gegen Psychologik verspürt der Epiker mehr als Gleichgültigkeit, nämlich Widerwillen; weil es ja das oberste Gesetz epischer Kunst ist, Seelenzustände in Erscheinung umzusetzen. Umständliche seelische Motivierung, von innen heraus geschildert, würde also jedesmal in einem epischen Gedichte einen Fehler bedeuten. Dagegen solche äussere Erscheinungen zu erfinden, welche die seelischen Voraussetzungen im kürzesten und allgemeinverständlichsten Bild rückwärts erraten lassen, das ist der Triumph der Kunst in der Epik." [1])

Die Folgeerscheinungen jener Einwirkungen von leitender Stelle führt Carl Spitteler auf solche Weise aus und gestaltet er so anschaulich, dass in ihnen die Wendung der Handlung rein menschlich erfasst und verstanden wird. So schildert eine breite Szene in dem zuletzt erwähnten Beispiel den ausbrechenden

[1]) *C. Sp., Lachende Wahrheiten,* III. Aufl., S. 217.

Streit der Titanen (Il. 237 ff.): Poseidon macht Hermes darauf aufmerksam, wie Ares sich bläht. Er wolle diesem Fant die Königskrone entreissen oder nicht mehr länger Poseidon heissen. Hermes erwidert, auch er achte sich für die Krone nicht zu gering. Worauf Poseidon eine verächtliche Bemerkung hinwirft — und Hermes ihm nichts schuldig bleibt. Die gebieterische Einmischung des Ares giesst Öl ins Feuer. Auf entsprechende Weise bricht der Zwist unter den Titaninnen aus.

Einmal wird der als Folge höherer Einwirkung dargestellte Umschlag der vorhandenen Sachlage so lebenswahr formuliert, dass er die feinste seelische Motivierung blosslegt. B. Il. 228 ff.: Der um den Thron betrogene Apoll ruht unfern dem Königsschlosse im Tann, Hera zur Seite. Da kommen „aus Moiras stillem Haus", unter gegenseitiger Eröffnung ihrer Absichten in kurzer Wechselrede, eine Fliege und eine Fledermaus geflogen. Während die Fledermaus mit ihren samtnen Flügeln Apolls Stirne umstreicht, so dass er in tiefen Schlummer sinkt, raubt die Fliege Hera den Schlaf und gibt ihr durch boshafte Reden den Gedanken des Verrats an Apoll ein. Hera führt ihn auch gleich aus. Der psychologische Grund ihres Verhaltens wird aber völlig aufgedeckt. Die Fürstin, in deren Schloss Zeus durch Verrat gelangte, Hera, deren Anschluss an Apoll einem Akt der Verzweiflung gleichkam, hört den Schläfer, dem ein Traumbild ein begehrtes, segensreiches Menschenkönigtum vor die Seele führt, freudig auflachen. Diese natürlichste Begründung ihres plötzlichen Abfalls vom Sonnenfahrer und ihrer Flucht zu König Zeus erscheint ganz in schaubare, bildhafte Bewegung um-

gesetzt und wird durch Rede und Gegenrede belebt und beseelt. Anstatt der Fliege kann man sich ebenso gut — ganz gemäss der unsern Dichter charakterisierenden Eigenart [1]) — irgend eine zu Hera sprechende Gestaltenprojektion einer ihrer persönlichen Eigenschaften, ihren Dämon usw. denken. Aber die Fliege als Sendling Moiras knüpft den Schicksalsfaden. —

Ananke greift im ganzen Epos nur zweimal, nämlich um die Amaschpand-Episode und die Hohe Zeit zu beschliessen, eigentlich ins Gefüge der Handlung. Auch nur zweimal, um Zeus die Königswürde zu verschaffen und um ihn den Menschen gegenüber in seine Pflichten zu zwingen, tritt Gorgo persönlich in den Ablauf der Handlung ein. Moiras Eröffnung der Hohen Zeit steht nur bedingt im Dienst der souveränen Handlungsführung, weil sie sich zur besondern kosmischen Episode ausweitet. Die beiden Moira-Szenen zu Anfang des Brautbewerbs dienen vor allem der Entspannung.

Ananke und seine Töchter fassen mit ihren führenden Händen nur an Knotenpunkte im Netz des stofflichen Aufbaus. Kein einziges Mal hat der Dichter die Schicksalsmächte an unwichtige Stellen der Komposition verschwendet. Darin bezeugt das Epos eine

[1]) Gottfried Keller urteilte nach der Lektüre der *„Eugenia"* (im Sonntagsblatt des Bund s. Z. gedruckt, neuerdings bei *C. Meissner, Carl Spitteler,* 1912, S. 108 ff.) in einem Briefe an J. V. Widmann am 22. März 1885: — — — „Wahrhaft neu für uns ist Spittelers Genie nicht nur des Verwandelns, sondern des Teilens resp. Zerteilens der Gegenstände in mehrere Personen, z. B. das Verpersönlichen der Seelenkräfte, der physikalischen Erscheinungen usf., wodurch er die grösste Wirkung hervorbringt." — — (*G. Kellers Briefe und Tagebücher* 1861—1890, hg. von *E. Ermatinger,* J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart und Berlin 1916, S. 469.)

weise Ökonomie, welche die Wirksamkeit dieses Kunstmittels nur erhöht.

Wenn nur in der zweiten Fassung Ananke gegenüber Aphrodite und Hera (im IV. Teil), Gorgo im letzten Teil gegenüber Zeus im Epos eingreifen, will das nicht heissen, die Verwendung der obersten Mächte sei billiger geworden. Sie bedeutet an der Stelle, wo der dritte Stoffkomplex des Olympischen Frühlings in den letzten hinübergeleitet wird, vielmehr eine noch stärkere Betonung ihrer Aufgabe für die Führung. Und zudem ist der dadurch erzielte straffe Abschluss der Hohen Zeit in B ein entschiedener Gewinn der Komposition. — Dem Entschluss des Zeus, die Menschen entgegen seinem eigenen Willen nicht zu vernichten, schickt die erste Fassung eine Reihe heiterster, äusserlich bewegter Szenen voraus, welche die Menschen mit greller Satire behandeln und Zeus zum grotesken Ungetüm von der Art Poseidons werden lassen ($A^1$ IV. 38—56). Ein fremder Wandersmann erzählt den ratlosen Göttern von Elmosyne, deren Bitten der König nicht werde widerstehen können. Sie wird geholt, gewinnt sofort das volle Zutrauen der Pallas und besänftigt richtig Zeus, so dass er mit ihr unterhandelt. Wenn der Adler Brontiphor innerhalb 24 Stunden aus dem Erdenland einen Menschen bringen wird, der die Wahrheit ehrt, soll das Menschengeschlecht erhalten bleiben. Aber keiner unterlässt es, eine aufgestellte Vogelscheuche nach Vorschrift als den grossen Labadan zu bewundern, und keiner findet sich, der, weil ein Täflein es befiehlt, vor der kindlichen Gestalt des an einen Pfahl geschnallten Mägdleins Elmosyne sich nicht entrüsten würde. Zeus hat beide Wetten ge-

wonnen; aber Elmosyne zuliebe, die selbst ein Menschenkind, bekehrt er sich doch zur allgemeinen Gnade. So begründet die Fassung A den Wechsel des königlichen Entschlusses ausführlich und recht profan mit einem erotischen Motiv. — Der entsprechende Stoff in Fassung B beansprucht nicht die Hälfte Raum. Zwei im Vergleich zu den analogen in A sehr kurze Szenen zeigen Zeus als den Unerbittlichen. Während in A ($A^1$ IV. 37) Vögel einander schwätzen, er habe seiner intervenierenden Gattin den Blitzstrahl entgegengeschleudert, Pallas sogar im ganzen Schloss herumgejagt, „bis übers Dach zuletzt — Sie ohne Rock im halben Hemd, die Füsse bar — Mehr nackend als lebendig kaum entkommen war" — stellt B (V. 314 ff.) dar, wie Hera stolz und entschieden dreimal, doch umsonst, dem König Botschaft schickt und, in einer Szene von meisterhafter realistischer Prägnanz und wonniger Feinheit, wie Pallas ihn umsonst beredet. Vollkommen neu ist nun ein Traumbild, das der Dichter, ein Motiv aus der letzten seiner Extramundana[1]) aufnehmend und mit dem olympischen Mythus von der Weltherrschaft Anankes verbindend, dem König Zeus zeigt (V. 318 ff.). Zeus schaut eine Schilderung des grausamen Lebenskrieges, „wo niemand siegt — Noch Nutzen hat vom Streit und jeder unterliegt". Darin sieht er die Liebe des Menschen und sein Mitleid walten. Die ganze Vision bedeutet gegenüber der heitern Frivolität in A

[1]) Im „Weltbaugericht" löst der Pfuscher Polytekteles das Sparproblem seiner Weltschöpfung so, dass

Statt des Himmelsglücks und ewgen Säfte
Sollten sich die Tiere selber fressen.

C. *Sp.*, *Extramundana*, verlegt bei Eug. Diederichs in Jena, 2. u. 3. Tausend 1912, S. 252.

zweifellos eine starke Vertiefung. Ihr tragisches Pathos spannt die Sachlage mit der letzten Saite, wenn hierauf Zeus, den die Tiere sogar um Gnade flehen, die Menschheit nach allem, was er selbst vorher erfahren (V. 299 ff.), doch vernichten will. In diesem Moment der Fassung B packen ihn die Fäuste Gorgos (V. 321).

Man darf sagen: der Dichter geht in der zweiten Fassung mit seinen Schicksalsmächten sparsamer um als in der ersten. Er nutzt ihre Wirkungen stärker aus.

B führt, entgegen A, keinen extramundanen Streit zwischen Ananke und Moira aus, bevor diese das allgemeine Frühlingsfest der Welt stiften darf (A. III. 7—8). Während in A ($A^1$ II. 135 ff.) unmittelbar vor der Versöhnung der Olympier mit dem Kronendieb das Volk nach der Rede des Kritias, der nicht wie jene zum Frieden gewillt ist, die Richter um ihren Spruch anruft, während diese vor dem alten Standbild der Gerechtigkeit knien und Gorgo im Aufruhr der Elemente ihr feuriges Antlitz dem Volke zeigt, das Bild zerstörend und ihren Willen in drohender Rede äussernd, während dann endlich das Volk gehorsam Zeus huldigt, die Richter sich aber vom Dach des Schlosses in die Schlucht zu Tode stürzen — verzichtet B (II. 241) auf diese Willensäusserung der Gorgo und auf eine Szene, die mit der Richterszene vor dem Krieg ($A^1$ II. 111, B. II. 222) eigentlich schon vorweg genommen war. Dafür schickt Pallas dem Sieger einfach ein Täfelchen, darauf sie ihm Frieden entbietet. Damit ist eine sichtbare Brücke zur Eintracht, deren Verwirklichung und Notwendigkeit man ohne weiteres begreift, geschlagen und die Handlung

nach der vorgezeichneten grossen Linie weitergeführt. —

Dem Olympischen Frühling stehen noch andere Kunstmittel zur Verfügung, wenn der Dichter der Seelenanalyse da entraten will, wo er die Handlung in ein neues Stadium lenkt. Dabei vermeidet er aber nicht, die Situation so hinzustellen, dass der Vorgang rein menschlich genommen und begreiflich erscheint. Wenn Carl Spitteler als Epiker auch ganz im Gegensatz zur heutigen Epoche der psychologischen Literatur steht, seiner wuchernden Phantasie folgt auf dem Fusse nach sein scharfer Geist, um das Bildhafte mit dem Verständnis zu durchdringen, um es seelisch zu vertiefen. Hingegen kriecht er im Epos nie auf dem Bauch der umständlichen Décomposition, sondern er springt echt phantasiemässig von Tatsache zu Tatsache. Wenn er begründen will, warum Kaleidusa mitten in ihrem Liebesglück den Verwandlungstod wünscht, lässt er sie einfach an einem Mittag unter dem Schicksalsbaum schlafen und träumen, ihr Freund Hylas sei an ihr vorübergegangen, ohne ihren Gruss zu erwidern (III. 122 ff.). Die Zwietracht der Titanen wird nicht durch kluge, ausführliche Reden gehoben; sondern die Hadernden versöhnen sich sofort beim Anblick des plumpen Wanderschuhs, den Irene aus dem Kästchen des Uranos zieht (II. 239); denn dabei steigen die Erinnerungen an ihre Herkunft und Bestimmung herauf (240). Den strahlendsten Sieg epischer Schaukunst bedeutet aber die Heilung der Freier vom Heimweh. Anstatt die seufzenden Götter mit den Herrlichkeiten des olympischen Lebens und allem andern eines bessern belehren zu wollen, führen die olympischen Obmänner ihre Gäste unter

der Aufsicht des Arztes Asklep einfach in ein Bad, und, ähnlich „wie des Haferkornes Zaubersaft" auf die Pferde (II. 128), wirkt der Ichorquell auf die Götter (II, erster Gesang). Was eine Badeszene unter der Hand Carl Spittelers wird, wie viel sie an Anschaulichkeit und Leben bei seiner Umarbeitung der Dichtung gewann, das auszuführen wird die dankbare Aufgabe einer Untersuchung ihrer darstellenden Mittel oder der Vergleichung der beiden Fassungen abgeben.

Ganze Seelenvorgänge können sich zu einer eindrucksvollen Gebärde verdichten, und an Stelle weiterer Ausführungen kann diese eine bedeutsame Wandlung verursachen. Als einzigen Gruss und stumme Antwort auf den drohenden Anruf Apolls hebt Zeus den Aigismantel hoch mit der Frage, ob ihn Apoll noch neide —

Und sieh: lebendige Traufen roten Blutes troffen
Innen vom Mantel, aussen starrten Augen offen,
Dazwischen tönt es wie von kindlichem Gewimmer,
Und beide aufgesperrten Augen tränten immer.
(II. 247.)

Auf Apolls Ausruf, wie er diese Last trage, erwidert Zeus, dies sei sein Herrschermantel und täglich Hemd, ihm auf ewig unabwerfbar „ins Fleisch geklemmt". Darauf weist Apoll Zeus nicht mehr ab. — In der formidabeln Hochzeitsnacht des Zeus, da ihn das Geschrei der von ihrer Königin verratenen Amazonen vom Lager aufschreckt, besänftigt Hera den Schaudernden nicht mit Worten. II. 246:
Sie hauchte: „Wünschtest du mich anders als ich bin?"
Und stellte sich in nackter Grösse vor ihn hin,

So dass das Morgenfrühlicht, das den Raum erfüllte,
Dem Trunknen ihrer Schönheit Wunderbau enthüllte,
Aus dessen tausend Reizen jauchzte Genesis:
Hie Wert! Und jeder andre Wert ist ungewiss!
Zeus schrie: „Die ganze Welt ist eitel Truggefüge!
Willkommen Weib, du einzig lebenswerte Lüge!"
Und riss sie an sich, ihrer Blutschuld ungeacht.
Das war des Zeus, des Weltenkönigs, Hochzeitsnacht.

Das ist die zwingende Sprache des monumentalen Gestus. Als würdiges Seitenstück präludierte die Verleitung des Zeus zum Verrat und Kronenraub durch Gorgo, jenes Bild in den schillernden Tönen Franz von Stucks. (II. 217. Vgl. oben: S. 60.) — Ganz zum begleitenden symbolischen Schmuckstück wird die blaue Riesenblume — das Wahrzeichen der romantischen Sehnsucht — die im Kreise der rastenden Kroniden von Hand zu Hand wandert (I. 33). Hingegen zum Triumph der Durchdringung episch schaubarer Motivierung und rein psychologisch verständlicher Situation wird die Einführung der beiden Quellen in die Brunnenstube beim Lawinensturz — ein märchenhaftes Motiv, das auch Ariost[1]) verwendet hat —: die Aufsteigenden trinken das Wasser gemäss Hades fürsorglichen Rates (I. 19) aus der untern Röhre und befinden sich wohl dabei (I. 28—29); wogegen die entthronten Götter, die an der obern, der schlimmen Quelle „Ungern" sich erquicken wollen, kaum haben sie getrunken, sich jammernd auf den Boden werfen (I. 31).

Carl Spittelers Phantasie folgt häufig, darin einem Wesenszug Gottfried Kellers ähnlich, schrulligen Einfällen. Beschränkt dieser sie auf die Ausstattung, so greifen sie bei jenem tiefer ins Gefüge seines Epos.

[1]) Orlando furioso, canto primo, 78.

Erfindungen einer reichen Fabulierkunst, schlagen sie ins Barocke, das den schweizerischen Alemannen mehr als andern germanischen Stämmen als eine charakteristische Besonderheit zuzukommen scheint. Man mag Anankes Samen aus dem Schierlingsgarten und seine Bosheitsgeier, man mag Moiras Fledermaus und Fliege, Passagen wie mit den beiden Quellen beim Lawinenbett und dergleichen mehr vielleicht schon als barock empfinden. Obwohl in den Situationen, die der Verwendung dieser Motive vorangehen, sie begleiten oder ihnen folgen, nach Charakteristik, Gesinnung und Stimmung, obwohl in der ganzen Sachlage die seelischen Voraussetzungen für die unter äussern Zeichen erfolgten Änderungen der Geschehnisse und die durch sie bewirkte Weiterführung der Handlung enthalten sind. Werden diese Motive mehr ins Pathetische gewendet, so neigt Carl Spitteler da, wo das äussere Zeichen rein märchenhaft eine Handlung bestimmt und den Kern der poetischen Führung ausmacht, zur köstlichen Heiterkeit, und er streift das Groteske. Der wütende Ajax wird nicht nur besänftigt, indem ein Trüpplein Edelkinder ihm auf Flöten vorspielt und indem Hawa ihn mit ihren linden Händen liebkraut, sondern auch, indem der Arzt Asklep ihm ein Blümlein um Nase und Augen schwenkt (Ill. 31). Der Dichter führt den Zweikampf zwischen dem Riesen Olim und Hermes kurz und einfach zu einem glücklichen Ende, indem er Pallas mit der Lanze nach dem Henkelkrug in der Nische stechen lässt, so dass dieser auf den Boden fällt und in Scherben zerbricht. Worauf der Riese, über sein zersprungenes „Atemhäuslein" wehklagend, den letzten Schnapp tut (Ill. 164). Ganz entsprechend ver-

endet der Drache Hypokrisis; nur wird diese zweite Gefahr im Berge des Pelargs durch den Kampfruf dreier Abstrakta — Leben, Tag und Mut — beseitigt (III. 165). — Vor dem Tor des erebinischen Königspalastes warnt Hades die Reisenden an der Brücke, deren Mittelplanke nicht zu beschreiten, weil sie dem Holz des Baumes „Herzeschwer" entstamme. Wirklich überkommt die Achtlosen dort Erinnerungsheimweh und will sie rückwärts ziehen (I. 10—11). — Auf den Rat der Hebe essen die Götter von ihren Nüssen, um in der Grotte „Tod und Leben" kein Mitleid verspüren zu müssen (I. 54—55). Eine poetische Anekdote berichtet von einem Tal „Warumdennicht", in das in alle Ewigkeit kein Angesicht gelange, weil in einem Quittenbaum am Strässlein dahin eine blaue Grille hökelt, äugelt und das Bein reibt. „Sobald die Grille zirpt — Ist's mit dem Wunsch vorüber und der Wille stirbt" (I. 51—52). Ein Sänger erzählt von einem Titanen Phineus, der das Weib seines Königs antastete und zur Strafe der Minneknecht der Harpyie Nemesis wird, indem diese sich mit dem Kräutlein „Krausig" salbt (I. 47). Warum schwenkt der verliebte Hylas von Kaleidusa nicht zu den lockenden Heckennymphen ab —

„Seht, das verhält sich so:
An Kaleidusens kleiner Zehe oder wo
Hat sie ein winzig Sandkorn. Wenn sich dieses dreht,
Geschieht, dass längs dem Wege Farbenglanz entsteht.
Und glaubt mir, vielmal schöner leuchten diese Farben
Als Sonnenschein. Der Farben kann ich halt nicht darben.
Zum zweiten hat sie zwischen Zunge zwischen Zahn
Ein Singspiel. Hebt sie kaum damit zu singen an,

So singt die ganze Welt dazu, mein Herz damit.
Das also ist der Leim, danach ihr fragt, und Kitt.
Wenn einst das Singspiel schweigt, erlischt das
Farbenfeuer,
Wohlan, dann lass ich Kaleidusa, bin ich euer."
(III. 120.)

Und womit trumpft Kaleidusa die argen Satyrknaben ab —

„Seht, wie sichs verhält:
Zehnhundertmal zehntausend Täler hat die Welt.
In jedem Tale wächst ein Beerlein Hadamak,
Das hat nur selben, keinen ähnlichen Geschmack.
Drum will ich täglich wandern, hab ich halt beschlossen,
Bis dass ich jedes Tales Beerlein abgenossen.
Nur Hylas schmeckt, sonst keiner, wo die Beerlein sind.
Nun habt ihr den Bescheid. Jetzt gebt mir Raum
geschwind!" (III. 121.)

Unter die letzten poetischen Feinheiten dieses Epos gehört in Apolls Sage der Zug, dass der Königssohn Kosmos dann gesunde, wenn das tiefe Marmorbecken im Badesaal vom Wunderwasser Lyson, das das Mägdlein Psyche Tröpflein um Tröpflein sammeln will, quellend überläuft (II. 151).

Als stärkster Gegensatz zur naturalistischen und psychologisierenden Literatur von heute und gestern ist bezeichnend für unsere epische Handlung, dass sie nie der direkten Analyse weicht. Mit dem darstellenden Roman hat der epische Vortrag die stetige Fortbewegung der Geschichte auf dem Wege der Erzählung gemein. Nur leitet und beschwingt diesen Vortrag immer eine phantasiemässig sprunghafte Kraft, weil die Handlung nicht eine naturalistisch mögliche,

sondern eine unwirkliche spiegelt, und weil sie nicht auf einem realen Boden, sondern immer in einer Welt des Wunderbaren spielt. Es ist ganz unwesentlich, wie der Friede die Titanen mit Zeus verbinde; das Täflein der Pallas ersetzt alle weiteren Umschweife.

Keine vernünftige Erzählungsart kann der stetig fortschreitenden Motivierung entraten: Diese ist das Rückgrat jeder Komposition. Sogar wo die innere Beziehung einer gegenwärtigen Situation zur zukünftigen nicht erforderlich ist, schafft Carl Spitteler dem Übergang die psychologische Grundlage und verkettet im einzelnen seine Bilderflucht, anstatt mit der blossen, äussern Anreihung sich zu begnügen. Uranos unternimmt mit seinen Gästen nicht einfach die Antipodenreise. Sondern die Erzählung der Freier von der Grotte „Tod und Leben" muss auf ihn wirken, so dass er ihnen, die sie Anankes unheilvolle Herrschaft geschaut, auch die Zeichen seines Sturzes zeigen will (I. 76). Auch könnten die Götter durch Hebe einfach in die Grotte „Tod und Leben" geführt werden. Aber das Mägdlein geleitet die Reisenden über „die krummsten und gröbsten Pfade", damit sie fragen können warum? Und es führt sie schliesslich doch zur Grotte, weil sie seiner Erzählung keinen Glauben schenken (I. 52 ff.). Die Beispiele lassen sich beliebig vermehren.

Solche enge Beziehungen der geschilderten Personen und der Geschehnisse unter und zu einander bilden ein typisches Ergebnis der Stoffführung unseres Epikers, und sie bezeugen besonders schön, wie bewusst und absichtlich er sein poetisches Material bis ins letzte Detail organisiert. Die Bedeutung einer solchen sorg-

fältig auswägenden Technik für den Gesamteindruck kann nicht mit Worten abgemessen werden. Sie verzahnt und verkittet ein Glied der Erzählung mit dem andern. Sie schafft aus der losen Anhäufung von Motiven eine kompakte Masse. Kein Zufall, dass gerade Carl Spitteler einen Aufsatz über die poetische Glaubhaftigkeit geschrieben. Seine Ausführungen stammen direkt aus der Werkstatt des Olympischen Frühlings. Es heisst darin[1]): „Der Hauptvorzug einer geschlossenen Führung beruht . . . darauf, dass sie die Glaubhaftigkeit eines Werkes erhöht. Ich meine natürlich nicht die bäurische Glaubhaftigkeit, welche ein Werk auf seine Wirklichkeitsfähigkeit prüft, sondern die poetische Glaubhaftigkeit, mit anderen Worten: die Möglichkeit, dass ein vernünftiger Leser sich willig mit Herz und Seele in die Welt des Dichters versetze, sei nun dessen Welt ein Abbild der Wirklichkeit oder eine geträumte. Diese Glaubhaftigkeit wird also durch geschlossene Handlungsführung gefestigt und zwar auf mehrfache Weise.

Die Vorahnung eines Zieles verleiht dem Weg Zweck und Sinn, den Zwischenstationen pathetische Bedeutung, unterstreicht jedes einzelne Ereignismoment, jedes geringste Wort, indem alles und jedes neben seinem unmittelbaren Ereignis- oder Redegehalt obendrein noch Erklärungs- oder Symbolwert für die aufgesparte Hauptszene besitzt. Ja, sogar die blosse Witterung einer Absichtlichkeit zwingt uns schon zum engern Anschluss an das Werk. Ein Kunstvorteil, den nach Schiller am öftesten und bewusstesten C. F. Meyer ausgenützt hat, indem er dem Leser

[1]) C. *Sp., Lach. Wahrheiten,* III. Aufl., S. 203 ff.

die Absichtlichkeit, d. h. die zielstrebende Nebenbedeutung der Anfangsereignisse und Reden so stark verrät, dass keiner sie übersehen kann. Ich möchte fast sagen, er reibt sie dem Leser unter die Nase.

Sodann — und dies scheint mir das wichtigste — erzeugt geschlossene Führung eine Unmenge von Beziehungen, nicht bloss die schon erwähnten Beziehungen zwischen den Teilen eines Werkes, also zwischen Anfang und Ende und zwischen den Unterabteilungen, sondern auch Beziehungen sämtlicher geschilderten Personen zu einander. Je mehr Wechselbeziehungen aber ein Werk innerhalb seines Darstellungskreises enthält, einerlei welcher Art die Beziehungen seien, desto glaubhafter wird es, desto stärker zwingt es uns in seinen Bann, desto unauslöschlicher beharrt es in unserer Seele. Ich glaube nämlich dem Dichter inniger eine solche Gestalt, an welche eine zweite Person des Gedichtes glaubt, als eine noch so treu geschilderte Person für sich allein, oder in loser Verbindung mit anderen. Von allen Beweisen des wechselseitigen Glaubens an einander ist aber der überzeugendste die stetige Beeinflussung des einen durch den anderen, wie sie bei geschlossener Handlungsweise stattfindet."

Ein Werk, dessen Schöpfer über seine Kunstziele so im klaren ist wie Carl Spitteler, weist natürlich in seiner umgearbeiteten Fassung eine Vervollkommnung auch in dieser kompositorischen Hinsicht auf. Ein paar treffende Beispiele seien erwähnt. Während in A Apoll nach der ungnädigen Begrüssung der Freier durch Hera noch nicht hervortritt, hält er in B (II. 136) seinen Unmut nicht zurück und stellt sich der Königin mit einem stolzen Worte vor. Damit ist

Hera die Direktive gegenüber Apoll ungezwungen gegeben. — In A fällt dem tatendurstigen Poseidon selbst die erstaunliche Tatsache auf, dass das Wasser des Baches, an dessen Ufer er sitzt, immer abwärts fliesst. Während er in B (Ill. 73) nach einander zwei Bauern, ein Züglein Handwerksburschen und ein Hirtenbüblein mit der Frage nach dem Unmöglichen anherrscht, bis er auf den Wasserlauf gewiesen wird. Auch kommt Elissa der Gedanke, Poseidon als Gemahl zu begehren, in A spontan, wie dieser im Käfig sitzt; B (Ill. 87/8) hingegen wurde um das Experiment der Zähmung durch die Nymphen bereichert, wobei Elissa ihre Beobachtungen anstellt und erst infolgedessen mit ihrem Wunsche anrückt.

Die nachträgliche grössere Ausschöpfung und die Vertiefung schon vorhandener Motive hatte die verfeinerte Psychologie und eine verbesserte Organik des letzten Teils des Epos zur Folge. Im ersten Schluss wird am Hausweihefest von Zeus unvermittelt die Frage aufgeworfen, ob an dieser Welt überhaupt eine gesunde Zwiebel zu entdecken sei. In B (V. 294 ff.) tut er die Frage beim Fest, das die Heimkehr der Götter feiert — als die Gedankenfrucht einer Vision, die ihm Anankes Weltenmühle und den Vernichtungskampf der Lebewesen zeigt. — $A^1$ (IV. 32 ff.): Nachdem Zeus die Götter begrüsst hat und diese sich wieder verzogen haben, erlebt er auf einem zufälligen Spaziergang die heuchelnde Demut der Menschen. B (V. 297 ff.): Zeus benachrichtigt die Menschen, sich zu seinem Empfang zu bereiten; denn er will Gericht halten. Nun auch hier ein Spaziergang: Zeus hat mit seelischen Qualen zu kämpfen, weil er, der Schuldbewusste, andere zu

richten wagt. Die Phantasie gaukelt ihm das psychologische Gegenstück vor:

Das war das Denkgemälde, das im Geist er sah
In goldnem Licht, als ständ es leiblich vor ihm da,
Ein Zukunftsbild: sich selbst, im Spiegel der Person,
Von Menschenvolk umjubelt auf dem Richterthron,
Das seine Hände küsste, ihm zu Füssen sank:
„Dank deinem gnädigen, barmherzigen Urteil, Dank!"
B. V. 299.

In A ist nur ein Ansatz dazu vorhanden:

Und siehe! Zwischen den gespenstigen Wolkenbrücken
Ergrünte jetzt die Erde, lachend durch die Lücken.
Doch welch ein Riesenhaupt dort von der Nebelwand
Bedroht gebieterischen Blicks das Erdenland?
Das ist, zurückgeworfen, von dem Wolkenschild
Zeus' eigenes vergrössert' Schattenwiderbild.
$A^1$ IV. 33.

Bleibt die Vision in A optischer Selbstzweck, so wird sie in B zum Transparent für den seelischen Zustand des Königs.

Im Gegensatz zu A steigt in B nach der breit geschilderten Erdenfahrt, dem Traumbild des Vernichtungskrieges (s. o.) und dem Eingriff der Gorgo zwingend das Verlangen in Zeus herauf, einen trotzigen Mann seinesgleichen zu den Menschen zu senden, um auf Erden einen Sehpunkt zu haben (A. IV. 69, B. V. 323). So ankert die Herakles-Gestalt in B psychologisch viel intensiver als in A. Kein mehr zufälliger Wunsch führt sie ein; sondern der Verlauf der Handlung fordert ihr Auftreten gebieterisch.

# V.

Die Kunst Carl Spittelers, die Elemente des einmal gegebenen Stoffes so zu verketten, dass sie nicht wie zufällige Glieder lose im Gewebe des Plans herumhängen, sondern es spannen helfen, ist ausserordentlich gross. Und sie ist reich an verschiedenartigen Werkzeugen, die je nach der besondern Art eines Stoffausschnitts arbeiten.

Vor allem setzt er seinen Helden immer wieder Aufgaben, die es zu lösen, Ziele, die es zu erreichen gilt. Das trifft für manche einzelne Gesänge zu als auch für die grosse Einheit der ersten zwei Teile. In der Sibyllenszene (I. 3 ff.), also gleich zu Anfang des Epos, wird den Göttern in der Unterwelt kund getan, dass Ananke die Dynastie des Kronos gestürzt habe, dass für sie selbst die Zeit der olympischen Herrschaft gekommen sei. Der Sieger im Wettstreit um die neue Fürstin Hera erhalte die Krone.

Nicht zum wenigsten gewinnt die Auffahrt an Geschlossenheit dadurch, dass sie nicht einfach Bilder aneinanderreiht wie etwa Orlando, sondern immer wieder ihre Skizze vorausnimmt. Hinweise umschreiben die nähere und fernere Zukunft. Hades zählt den Göttern zum voraus die Charakteristika der Fahrt bis zum Tartarustunnel auf: I. 8.

„. . . Ich will voran euch schreiten
Und bis zur March der Unterwelt euch treu geleiten,
Da ich aus sieben Nöten euch erretten muss,
Die euch am Styx erwarten und im Tartarus.

Vernehmt! Ich will euch diese sieben Nöte nennen,
Damit sie euch nicht unvermutet überrennen:
Die Lästervögel im versumpften Ufergrund,
Der Wels, die wahren Rochen und der falsche Hund,
Das Thaumastal, die Furien auf der Gletscherbrücke
Und die Propheten an der Lalologenbrücke.
Das sind die sieben erebinischen Gefahren.
Getrost, ich will euch wohl bewachen und bewahren."

Dass diese Andeutungen Gefahren bedeuten, erhöht natürlich die Spannung. — Bevor Hades seine Schützlinge in den Tartarustunnel eintreten und allein weiterziehen lässt, beschreibt er ihnen nicht nur den Weg, der sie den Morgenberg hinanführen wird — er stellt ihnen auch die Begegnung mit dem gestürzten Kronidenvolk in Aussicht, deutet darauf hin, dass ihnen der Mittagssonnenglast auf den kahlen Heiden den Wandermut verleiden könnte (was sich in der Tat aufs schönste bewahrheitet I. 41—42), rät ihnen, die geheimnisvollen Höhlen und Grotten im Eichwald zu meiden: „Mit Herzenselend würdet ihr die Neugier büssen" (wodurch das Erlebnis in der Grotte „Tod und Leben", ohne dass diese schon den Namen erhält, zum voraus angekündigt wird) (B. I. 19—20). Nicht genug, er führt sie in Gedanken bis in den Palast des Himmelskönigs und von dort auf den Olympos: Auf der Staffelwiese oberhalb der Erde werden sie den Herold mit den Flügelpferden finden; diese werden sie zu Uranos tragen; nach einem Rasttag wird sie das festlich geschmückte Wolkenschiff mit fürstlichen Geschenken nach dem Olymp bringen. Dabei vergisst Hades nicht, den Göttern zu prophezeien, dass der Umweg durch den Himmel sie „schwerlich reuen", dass hingegen der Abschied von dort sie „minder freuen" wird (I. 20—21). —

Auf der Alpenweide tut Hebe den saumseligen Freiern in ihrer Begrüssungsrede kund, dass sie vom Himmelsvolk erwartet werden. B. I. 44:

„... Im Nektargarten sass ich auf dem höchsten Baum,
Vergnügte Blicke sendend in den weiten Raum.
Da hört' ich unsres lieben Herren Stimme schallen:
„Hebe", begann er, „du Entbehrlichste von allen,
Sei einmal nütze. Höre, da du leicht begreifst
Und rührig bist und gern durch Berg und Wälder schweifst,
Vernimm: Die neuen Götter, deren Kunft und Kunde
Seit heute Morgen wir erwarten Stund um Stunde,
Auf allen Dächern, allen Zinnen steif uns stehend
Und Wald und Weide mit den scharfen Blicken mähend,
Stetsfort gewärtig, dass mit lustigem Hörnergellen
Nächstens der Vortrab werde durch die Büsche
schnellen — —"

Uranos habe ihr befohlen, die müden Reisenden mit Trank und Speise zu stärken, ferner geboten:

„Leg sie in Schatten unter einen grünen Baum,
Mit plaudernden Gesprächen freundlich sie erlabend,
Denn Urlaub schenk ich ihnen bis zum kühlen Abend.
Doch abends leite sie zum Herold bei den Pferden,
Der wartet auf der Staffelwiese ob der Erden."
(B. I. 45.)

Die sieben schönen Amaschpand werden auf ganz erlesene Art eingeführt, bevor sie selber auftreten. Die Götter begehren vom himmlischen Herold Auskunft über das wunderliche Betragen der Flügelpferde, die u. a. die glatten Lenden zärtlich schwenken „gleich Mädchen unter des Geliebten Schmeichelhänden"
B. I. 67:

„... wenn sie zärtlich ihre glatten Lenden schwenken,
Geschieht es, weil sie lüstern die Gedanken lenken

Nach den erlauchten sieben schönen Amaschpand,
Des Königs schönen Töchtern, deren feine Hand
Den Sattel ihnen lüpft und ihr Gebiss entzäumt
Und ihre heissen Nüstern kraut, von Gischt umschäumt."

Darauf ergeht sich der Herold ausführlich über Uranos und seine Töchter (I. 67 ff.). Die den breiten Fluss der Reise unterbrechende Episode von den sieben schönen Amaschpand wird unmittelbar nach der Ankunft der Götter im Himmel, vor der Antipodenreise, von Uranos selbst auf den folgenden Tag angesagt (I. 72). — Bevor Uranos seine Gäste entlässt, gibt er ihnen gute Ratschläge mit auf die Reise „ins schwüle Land der hitzigen Begierden" (I. 112). Er charakterisiert die Amazonenbraut als eine „spröde Fürstin" und mahnt von Krieg und Aufruhr ab, wenn einmal das Schicksal im Wettkampf entschieden. Im schlimmen Fall wird ein Wunderkästlein, das er ihnen verschlossen überreicht, wenn geöffnet, Frieden stiften. Bevor die Freier Hera selbst erblicken können, zeigt ihnen im olympischen Staatsschiff Theopomp ihr aus Wachs geformtes Bild, und was später eintrifft, der Rückzug des grossen Haufens vor der Königin, wirft seinen Schatten hier voraus, indem die bestürzte Schar schon vor dem toten Abbild der Lebenden scheu zurückweicht (I. 116/7). — Die blaue Riesenblume, welche die Kroniden im Kreise herumreichen, erinnert sie an die verlorene, erinnert die Aufsteigenden an die bevorstehende olympische Herrlichkeit (I. 33).

Gelegentlich wird die Vergangenheit in die Gegenwart einer Handlung einbezogen. Bei allem Vorwärtsdrängen der Reise, ihrem Aufwärtsstreben in den Olymp kann es nicht fehlen, dass das Angesicht der Götter auch einmal rückwärts gewendet wird, wobei

die Ironie es will, dass der verlassene Erebos in den schönsten Farben nochmals auftaucht. Die Wanderer gedenken auf den Weiden des Morgenberges im glühenden Sonnenbrand mit Sehnsucht der feuchten, schattigen Kasematten des Hades (I. 42—43). Von den Gästen des Himmelskönigs wird ausgeführt, wie sie ihm die Erlebnisse ihrer Reise berichteten (I. 75—76). Zu Beginn des zweiten Teiles sehen wir das Freiervolk heimwehkrank, untätig an der Meeresküste des Olympos sitzen und nach dem Himmelsschloss des Uranos, wo es die sieben schönen Amaschpand zurückgelassen hat, ausschauen (II. 127). Solche und ähnliche Rückblicke wie die Hinweise auf die Zukunft in bezug auf die Örtlichkeiten, die Gestalten und besondere Geschehnisse verknüpfen den einzelnen Teil geschickt mit einem grössern Ganzen. Sie stellen die epische Gegenwart in die lebendigste Wechselbeziehung zu vergangenen oder bevorstehenden Phasen des Geschehens. —

Auf eine Spannung auf den endgültigen Ausgang einer Handlung oder einer Reihe von Handlungen baut unser Dichter nicht. Im Gegenteil. Schon vor den Wettkämpfen weiht Gorgo Zeus zum Erdenkönig. Schon bevor Aphrodite sich gerüstet hat zur zweiten Erdenfahrt, wird deren Schicksal von Ananke bestimmt.

Eine weit feinere Spannung als die auf den Ausgang steht immer in Bereitschaft: die der Ausführung. Nicht nur erfahren wir vor Beginn des ersten Wettstreits, dass Zeus der vom Schicksal Auserwählte ist; nach seinem für Zeus unglücklichen Verlauf weist zudem eine kurze, eindringliche Szene auf ihn als den prädestinierten Kronenträger, damit auch gar kein

Zweifel am endgültigen Sieg aufkomme. Die Bildkraft dieser beiden Szenen ist stark genug, dass man sie nicht vergesse während der drei folgenden ausgesponnenen Wettkämpfe, mehr als einem halben Hundert Seiten, obwohl Zeus von der Bildfläche des Epos vorläufig völlig verschwindet. Die Absichtlichkeit der Stoffführung ist sichtbar. Aber da Apoll immer unbestrittener in den Vordergrund rückt, begünstigt ihn doch die Hoffnung mehr und mehr. Darum die Schlusswendung als Ironie; nur brechen jene zwei vorausgeschickten Szenen der doch eintretenden Überraschung die Spitze der Verblüffung. Alle Wettkämpfe werden so zu einer langen Reihe von Retardationen. Aber sie sind so kunstvoll durchgeführt, dass der Ausgang, der doch ausdrücklich festgestellt wurde, beinahe verdeckt erscheint und dass die Aufmerksamkeit sich ganz der schönen Ausführung zuwendet.

Das Kunstmittel der Retardation ist als solches nur wirksam, wenn der Endzweck einer Handlung dem Leser als Ahnung oder als unabänderliche Tatsache der Zukunft vorschwebt. Indem es etwas bestimmt oder unbestimmt Erwartetes noch hinausschiebt, hält es den Atem des epischen Geschehens in Bann. Es wirkt besonders stark, je später es verwendet wird, z. B. als Hemmnis einer zielstrebenden Handlung unmittelbar vor dem Ziel. So verzögert sich die Auffahrt der Götter durch den Aufenthalt beim Himmelskönig, die Antipodenreise und die Amaschpandepisode. Die sieben Peri machen sogar mit ihren Gästen ab, der Berufung nach dem Olymp Widerstand zu leisten, und Uranos, nachdem er ihre Absichten durchschaut, schickt die Meldung nach dem

Olymp, die Freier blieben bei ihm (I. 97 ff., 102). Auf dem Olymp erscheint die erwartete Braut noch nicht bei der Ankunft der neuen Götterschar, und bevor diese ihr vorgestellt werden kann, schiebt sich ein unerwartetes Intermezzo störend ein: Die Freier werden vom Heimweh geplagt und müssen zuerst davon geheilt werden — was einen ganzen, wenn auch nur kleinen Gesang beansprucht. Aber auch da sie, zur Begrüssung endlich bereit, vor dem Altan der Fürstin erwartungsvoll stehen, erfolgt diese erst nach einer letzten Verzögerung, die uns Hera zürnend und klagend mit Rhodos und Rhodope in ihrem Gemache zeigt (II. 133 ff.). Während des Wagenrennens stellt der Herold Poseidons Missgeschick und Apolls grossen Vorsprung fest. Da wird dessen Sieg ernstlich in Frage gestellt durch den heimtückischen Auftrag, mit dem die Königin seinem Gespann Rhodope entgegensendet (II. 191 ff.).

Häufig und meisterhaft verwendet Carl Spitteler kurze retardierende Momente. Wie die Götter, in Übereinstimmung mit ihrem Verlangen, von Uranos entlassen werden, erwacht das Weh der Trennung in ihnen; sie bedrängen sogar den Herold, damit er ihr Luftschiff wieder wende (II. 113). Oder: Uranos will seinen Gästen die Zeichen, die Anankes Untergang ankünden, sehen lassen, um gleich darauf sein Wort wieder zurück zu nehmen. Dadurch weckt er heftigen Widerstand, so dass er schliesslich doch nachgeben muss (I. 77). Auf diese Weise gewinnt das Epos oft starke Stimmungsgegensätze und damit grösseres, tief empfundenes Leben in die Handlung hinein.

Neben der Retardation erzeugt die direkte Steige-

rung starke Spannungen. In dieser Beziehung konnte die Auffahrt in den Olymp recht fruchtbringend gestaltet werden. Die in der vorgezeichneten Richtung wechselnde Topographie musste, wenigstens streckweise, eine beständige Steigerung in der Natur, der Lichtfülle und des Farbenreichtums, des Lebens überhaupt ergeben. Von fesselnder Wirkung und in der Literatur ganz eigenartig dastehend ist schon, wie der Horizont der Reise bald sich verengert, bald zu neuen Distanzen sich ausweitet. Die Tartarusschlucht (I. 17 ff.) schliesst die unabsehbaren Räume der Unterwelt schroff ab. Sie öffnet sich in ein Wiesental (I. 23). Auf dieses folgt ein erneuter steiler Aufstieg (28), der ein Lawinenbett überquert. Eine in Hügelwellen endlos ansteigende Alpenweide (41) geht in die Staffelwiese der Oberwelt über (64), und hier eröffnet sich der Ausblick auf das Urgebirge des Uranos und das Ziel des ersten Reisetages (65).

Weil das Bild der Landschaft immer mit dem Auge und durch die unmittelbar teilnehmende Seele des reisenden Göttertrupps wahrgenommen wird, ist die Entwicklung der Stimmung davon untrennbar. Sie schwillt immer wieder von neuem an. Das ist nur möglich, indem sie der Dichter vorübergehend wieder entspannt. Nach einem Misston, wie ihn z. B. die Frage nach dem zukünftigen König aufwirft (I. 30), drängt sich die Versöhnung wieder geschäftig herbei.

Es hiesse Dreiviertel der Reise hierher setzen, wollte man alle ihre Steigerungen anführen. Frappant allein schon, wie unser Dichter mit Maleraugen Dunkelheit, Helle und Farbe weise verteilt, um immer noch verstärken zu können. Der Erebos ist ganz in das trübe Kolorit der Regenwetterstimmung getaucht.

In die Nacht des Tartarustunnels hinein sticht der erste Strahl des Tageslichtes (I. 23). Das Frühlingstal am Morgenberg erfüllt die Luft eines freien Himmels. Doch kommt die Sonne noch nicht in Sicht; eine trockene Nebelschicht verdeckt sie. Aber „des Himmels Kuppelweite" wird immer grösser (I. 23). Die nackte Sonne strahlt als „ungeheurer Feuerball" erst über der Alpenweide (I. 41). Trotz des höchsten Masses an Lichtfülle steigert sich der visuelle Glanz des Epos noch am gleichen Reisetag, indem der Abend zum Sonnenlicht noch die Sattheit der Farben gesellt. Unmittelbar vor Ankunft auf der Oberwelt bricht Hebe ihr Märlein ab und ruft den Reisegenossen zu:

„. . .Doch schaut, wie prächtig durch der Eichenkronendach
Des Abends rote Feuerhand den Wald erhellt!"
B. I. 64.

Und wie sie staunend auf die Staffelwiese traten,
Durch Ströme roten Feuers meinten sie zu waten.
Ein Urgebirge schimmerte darüber her,
Und in den Tiefen nachtete ein Wäldermeer.
B. I. 65.

Den abendlichen Höhenritt begleiten die Stichworte: „Ein Farbenrausch, ein Glanzgewimmel allerorten". Und die Nacht, die heraufzieht, krönt diese bis in den vierten Gesang hineinreichende, über mehr als sechzig Seiten andauernde, ausserordentliche Steigerung der Licht- und Farbenerscheinungen mit einem prägnanten Bilderwurf:

Den Gipfel „Könntichmöchtich" sahen sie verglühen;
Die Sonnenrosse, weidend auf den roten Flühen,

Sahn sie in Rudeln durch das Gras der Leite sprengen,
Ihr Wiehern in der Flügelpferde Gruss zu mengen.
Zum andern merkten sie die Hindinnen der Nacht,
Die vor dem Tal der Träume halten stille Wacht,
Wehmütige Märchen aus den grossen Augen staunend
Und ahnungsvolle Rätsel mit den Lippen raunend.
Danach erlauschten sie die lächelnde Chimäre,
Aus rosigem Schein gezeugt und sehnsuchtsüsser Leere.
Den Vogel Argus auch, der feuersternbeschweift
Das spiegelnde Gefieder überm Abgrund schleift,
Die Zehen, gleich als ob er ginge, schrittweis hebend,
Doch insgeheim im Bodenlosen tückisch schwebend.
Bis dass sie schliesslich kamen auf die Silbermatt,
Wo man den Mond zur Hand, die Welt zu Füssen hat.
B. I. 66.

Die natürliche Energie der Auffahrt liegt im Motiv: Das düstere Traumleben der Unterwelt spannt nach dem verheissenen olympischen Lebensglück hin. Aber diese Energie wurde erst unter der Hand Carl Spittelers stosskräftig. Die Geheimnisse dieses Vorganges sind die Herausarbeitung der denkbar grössten Gegensätze zwischen Ausgangspunkt und Ziel der Auffahrt und dem Aufenthalt an diesen Orten, die kräftige Betonung der Eigenart jeder Reiseetappe, die weise Zurückhaltung in der Entwicklung der verschiedenen Mittel, die Häufung der Geschehnisse. Wie straff der Dichter das Material zusammenhält, zeigt, dass die Götter während des ganzen ersten Teils eine geschlossene Schar bleiben. Während sie in der Unterwelt nur als Gesamtkörper sprechend laut geworden, äussern den Morgenberg hinan wohl schon vereinzelte Stimmen freudigen Dank und unter den Vorwärtsdringenden entstehen Trüpplein, Grup-

pen, Freundschaften; aber vorläufig streben noch keine individualisierten Gestalten aus der Schar heraus. Erst auf dem Olymp, also im zweiten Teil, scheiden sich bestimmte Persönlichkeiten aus dem Freiervolk.

Die Gestalten, die zum Helden oder zur Heldengruppe eines Gesanges oder grösserer Einheiten in Beziehung treten, ordnen sich der Absicht des betreffenden Geschehens ein. Und zwar auf ganz verschiedene Art. Im Dienst der Auffahrt z. B. stehen einige Gestalten als direkte Helfershelfer. Hades weckt und befreit die Gefangenen und weist sie durch sein Reich. Hebe, von Uranos gesandt, reisst die auf der Alpenweide Zusammengebrochenen wieder auf und geleitet sie zur Oberwelt. Auf der Staffelwiese muss sie der Herold des Himmels in Empfang nehmen; ebenso führt er sie dem Olymp entgegen. Auf ähnliche Weise empfängt sie Theopomp und begleitet sie ans Ziel. Sogar Uranos dient teilweise in diesem Sinne dem Plan, indem er die Götter bei sich beherbergt, um sie, mit Geschenken für Hera und mit dem Wunderkästlein ausgerüstet, weiter zu schicken. Andere Gestalten, die die Reise nicht direkt fördern helfen, stehen doch in lebendiger Wechselbeziehung zu ihr. Es gibt keine Nebenfiguren, die ihr Dasein auf eigene Faust abseits fristen; der Dichter kehrt ihr Gesicht den Freiern voll zu und lässt sogar ihr Schicksal im Schicksal der Freier sich spiegeln. Die drei Sibyllen erfüllen die Aufgabe, den Göttern die Schicksalsregel in grossen Zügen zu deuten. Die rührenden Worte, womit Persephone die Vorüberziehenden begrüsst, tragen ganz illustrativen Charakter: Hades' Gattin beglückwünscht die Auserwählten, die vom Schicksal der trüben Unterwelt entrückt werden, und

beklagt sich selbst, da sie trotz allen fürstlichen Reichtums in ihrem freudenlosen Reich, das sie anschaulich schildert, nicht glücklich sein kann (I. 9—10). Die schlagendste Beziehung bringt die dramatische Szene der Begegnung mit den Kroniden beim Lawinensturz. (I. 32 ff.) Denn es ist der Zusammenprall der eben entthronten Dynastie mit dem zum Thron berufenen Geschlecht. Das Auftreten der Kroniden wirkt nicht zum kleinen Teil so eindringlich, weil drei scharf umrissene Persönlichkeiten aus ihnen herausstechen: der Seher Orpheus, der von ewiger Wiederkunft und ewigem Weh singt, Prometheus, der gelassen stolze Geist, der Hades' Kerker nicht flucht, aber ihn auch nicht fürchtet, und der König selbst, Kronos, hoch zu Ross — ein prachtvoller Recke, der beim Anblick der neuen Götterschar, von Ingrimm gepackt, in einem letzten Ansturm den Olymp zurückerobern will. Die Kronidenszene wirkt ähnlich wie im Nibelungenlied Hagens Begegnung mit den zwei Nixen und die prophezeite Rückkehr des burgundischen Kaplans ans heimatliche Donauufer. Die Burgunder wie das junge Göttergeschlecht treten mit dem Fatum in unmittelbarste Beziehung; sie sind fortan Gezeichnete. Im Olympischen Frühling könnte zudem das Motiv nicht mehr verstärkt, das Schicksal der Vorgänger könnte seinen Schatten nicht nachdrücklicher auf die Nachfolger werfen als dadurch, dass diese unmittelbar vor der Begegnung auf Steinen und Stämmen die Namen der Kroniden ablesen, Namen, die deren jetzt gestürzte Träger einst bei ihrer Auffahrt eingegraben haben (I. 29).

Ein treffendes Beispiel, wie Carl Spitteler die stärksten Beziehungen unter den handelnden Personen

herzustellen liebt, bietet besonders auch das Verhältnis Heras zur Götterschar. Mutet die Auffahrt in den Olymp wie eine breit einherwallende Exposition oder wie ein schwellendes Präludium zu dem eigentlichen olympischen Leben und Treiben an, so erscheint der zweite Teil des Epos als ein richtiges olympisches Schauspiel. Entschieden verdichtet sich die Spannung, da das angesagte Reiseziel erreicht und die verheissene Weltherrschaft in der fürstlichen Person Heras in den beginnenden Wettbewerb der Freier greifbar hereinragt. Weil von diesen ein paar Helden aus der Menge herausstreben, individualisiert auftreten und, mit einander wetteifernd, allein um die Braut sich scharen, entsteht ein interessantes Wechselspiel, das aber durch die Stellungnahme der Königin die leidenschaftliche Note erhält. Ihr Verhältnis zu den Göttern ist ganz als Gegensatz gefasst. Und zwar arbeitet ihn die zweite Fassung bedeutend schärfer heraus als die erste — was des Dichters Absicht um so klarer ins Licht setzt. Gegensätzlich ist Heras Stellung zur Freierschar im allgemeinen, zu Apoll im besondern. Erst B (II. 133 ff.) enthält die Szene, die Hera mit Rhodope und Rhodos im dämmerigen Saale zeigt, wie sie ihr Schicksal, das sie einem lästigen Wettspiel ausliefert, heftig beklagt. Heras Hass gegenüber Apoll nimmt in seiner nachträglichen Steigerung eine fast krankhaft gequälte Form an. Nachdem die Königin die Gäste als „der schlechten Knechte Vortrab" schimpflich genug begrüsst hat, weist Apoll, anstatt wie in A die Gesamtheit der Freier, sie zurecht, worauf ihr Groll rückhaltlos aus ihrem Munde bricht ($A^1$ II. 7, B. II. 135). Nur in B wird Hera nach dieser Vorstellung von

dem leuchtenden Scheinbild Apolls verfolgt, so hartnäckig verfolgt, dass sie den masslosen Schwur tut, lieber einen Satyrbock oder einen Zentaurenhengst mit ihrer Gunst beglücken zu wollen als diesen Sieger (B. II. 141 ff.). Nur in B heisst es, dass Hera, während

Apollons Mund die wehmutvolle Sage sang,
Unruhig, gleich wie wer sich nach dem Ende sehnt,
Sich links und rechts gedreht, geschwatzt, geseufzt, gegähnt.

Und nur in B apostrophiert sie seine Sage:
Jetzt rümpfte sie die Nase: „Pfui der kindischen Märe!
Von Tiefsinn spür ich nichts, nur eine lange Leere."
(II. 152.)

Auch lässt Hera nur in B den Nachfolger Apolls in Gesang und Sage, Hermes, huldvoll vor sich kommen, um seinen Vortrag zu beloben und ihm dafür zu danken (II. 155). Hingegen in beiden Fassungen schickt die Fürstin dem wettlaufenden Eros Rhodos nach, damit sie ihn als ersten zurückführe und Apoll zurückbleibe ($A^1$ II. 45, B. II. 166). In beiden Fassungen fährt Hera Apoll hämisch an, wie auch er sich zum Wagenrennen meldet ($A^1$ II. 69, B. II, 185), während sie für den lächerlichen Poseidon das Wort erübrigt, er habe die eine Tugend, nicht Apoll zu sein ($A^1$ II, 70, B. II. 186). In beiden Fassungen schickt Hera Rhodope mit dem Spieglein an den Rand der Schlucht, Apolls Viergespann entgegen, damit diese heimlich seine Pferde blende ($A^1$ II. 76, B. II. 192), und zeiht sie den Sieger im Wagenrennen in blindem Hasse des Betruges ($A^1$ II. 81, B. II, 196). Aphroditens frecher Hohn, Rhodos' Schwäche gegenüber Eros,

Rhodopens Leichnam stacheln Heras Hass aufs äusserste an, und ihre Rachegefühle toben in einem abscheulichen Traum aus, den sie Apoll zur Deutung vorträgt ($A^1$ II. 93, B. II. 205). Der zuletzt stattfindende Wettkampf der Prophezeiung, an dem allein Apoll teilnimmt, bedeutet nichts weniger als seinen Triumph über die Widerständige. Der Gegensatz zwischen Braut und Freier wird aber nicht ganz aufgelöst. In dem der Traumdeutung folgenden Reuezug tritt Hera in A ($A^1$ II. 103) königlich im Büsserzug einher, während sie in B (II. 215) ihre Qualen verrät; zudem verheisst die finstere Haltung der Amazonen nichts Gutes. Dass nach Zeus' Verrat die Schicksale der Geronten und Prytanen in A ($A^1$ II. 111) und B (II. 222) verschieden sind, ist unwesentlich — hingegen wichtig, dass B durch seine Kürze schlagender wirkt als A ($A^1$ II. 114/5, Gespräch zwischen zwei Schlangen), indem Hera bei Ansicht der Ohnmacht der Richter sich impulsiv Apoll anbietet, falls er ihr den Kronenräuber besiege, und indem den Reden Apolls und Heras viel weniger Raum gewährt wird ($A^1$ II. 115 ff., B. II. 223).

Zusammenfassend kann hier über die ersten beiden Teile folgendes gesagt werden. Die umfängliche Stoffeinheit, die zu Ende des zweiten Teiles ihren Beschluss erhält, entfaltet in ihrer kompositorischen Verarbeitung wesentlich zwei verschiedene Antlitze. Weil die Handlung im zweiten Teil ihren Charakter ganz wechselt, musste die Technik in jedem Teil mit besondern Werkzeugen umgehen.

Arbeitet der zweite Teil einerseits den Gegensatz zwischen Hera und den Freiern nachträglich schärfer heraus, so opfert er anderseits eine Reihe von Szenen

und Einzelzügen, die lediglich der Freude am farbigen Geschehen entsprossen. Denn Carl Spitteler hat auch eine Hauptforderung der Poesie vor Augen, die Forderung nach dem menschlichen Gehalt, dem Wesentlichen und Schlagkräftigen. Nicht nur die intensive Verstärkung rein darstellender Mittel kommt der zweiten Fassung zu; durch Streichungen und Kürzungen erhielt sie auch grössere Geschlossenheit der Handlung, grössere Einheit des Schauplatzes. A ($A^1$ II. 12—13) erzählt, wie die Grosszahl der Freier, die Heras Anblick floh, bei Aphrodite, Pallas und Artemis einkehren will, aber schimpflich verjagt wird. Dafür in B (II. 141—142) das Thema Hera-Apoll (s. o.). Daher auch fällt in B weg der letzte Widerstand Heras, zum Wettkampf zu erscheinen, den Rhodos und Rhodope überwinden ($A^1$ II. 15—16). — Indem in B Hera nach den Sagen Apolls und Hermes' jedesmal ihre Haltung schroff kundgibt, wird der Kapitelsschluss $A^1$ II. 40 hinfällig: Hera begräbt, vom Kampfplatz heimgekehrt, ein Puppenmännlein, mit Nadeln und Nägeln umgeben, im Tannenforst ihres Schlossgartens und gibt damit ihren Gefühlen zu Apoll symbolischen Ausdruck. — Eliminiert wurde ferner ein die Ordnung des Kampfplatzes störendes Intermezzo mit Ares, der sich in A den andern fünf Freiern beigesellt hat. $A^1$ II. 21 ff.: Ares tritt plötzlich gegen den Herold und die Prytanen unmanierlich auf, so dass er vom Kampfspiel ausgeschlossen wird. Da sich aber die Weibel nicht an ihn wagen, ruft Archelaos die Hilfe der Königin an. Vergeblich; sie ist über solche Störung nur zufrieden. Schliesslich zähmt die Amazone Thassila den trotzigen Titanen, indem sie auf ihrem Rosse ihn mit der Schlinge fängt. —

Noch eine ganze Anzahl Streichungen[1]) konnten ohne weitern Ersatz vorgenommen werden, ohne dass Lücken im Zusammenhang entstanden wären — der sprechendste Beweis der Überfülle in der Ausstattung durch einzelne Züge, des Reichtums wuchernder Einfälle, episodischer Motive. Dabei sind auch Einzelheiten gefallen, welche die restlose Darstellung eines charakteristischen Seelenzustandes betreffen. Während die wahnsinnige Lady Macbeth ihre Hand reibt, wie um sich von den Flecken des Mordes reinzufegen, wäscht sich nach den Wettkämpfen Apoll im kühlen Bade Missmut und Ekel vom Leib. $A^1$ II. 130:

— — — — — — — — — — — —

Und schlug sich ins Gebirge unabänderlich.
Bis dass er über einen weltentlegnen Rain
Seitabwärts bog in einen stillen Lorbeerhain.
Stumm träumte das Gehölz, kein Ausblick stand zur Schau,
Nur Lorbeerzwielicht rings, bedacht von Himmelsblau.
Einzig ein junger Silbersprudel, kühl und keusch,
Sprang durch den blum'gen Mull mit plätscherndem Geräusch.
Hier hielt Apoll und riss die Kleider all vom Leib,
Darum, dass sie berührten das verschlagne Weib.
Hernach dem Bad im kühlen Bach ergab er sich,
Wusch Mund und Augen immer wieder emsiglich

[1]) Vergl. $A^1$ II. 42 : B. II. 163
$A^1$ II. 60 : B. II. 178
$A^1$ II. 63 : B. II. 180
$A^1$ II. 71—72 : B. II. 187
$A^1$ II. 90—91 : B. II. 204
$A^1$ II. 129—130 : B. II. 236
$A^1$ II. 141—142 : B. II. 244
$A^1$ II. 53—55 : B. V. 293.

Und liess die Wellen sprudeln über Arm' und Hände.
Doch nimmer kam das Werk der Reinigung zu Ende.
Weil seine Zunge stets den falschen Nachschmack fühlte,
Den keines Wassers Klarheit ihm vom Gaumen spülte.
Endlich der Arbeit müde, matt und ekelsatt,
Warf er sich auf den Mull der Uferlagerstatt
Zum Schlummer zwischen Veilchen und Zyklamen hin.
Auf leisen Zehen aber aus dem Wald erschien
Die Nymphe Daphne, die mit schmeichelndem Gesang,
Zu seinen Füssen kauernd, ihm die Knie umschlang,
Und fächelt ihm mit ihren ambra-duftgen Locken
Den Kummer fort und salbt' ihn warm und glatt und trocken.
Vom fernen Hügel dämmerten der Musen Lieder,
Da sank auf seine Stirn des Friedens Krone nieder.

Eine solche Szene vermisst man nicht gern in der endgültigen Fassung. — Es kommt auch vor, dass der Dichter, nachdem er in einer spätern Auflage von A eine Bereicherung angebracht hatte, in B wieder zur ersten Ausgabe von A zurückkehrte [1]). —

Da Carl Spitteler mit der Energie so sehr dichtet wie mit der Phantasie, kennt seine Komposition auch die Kunst der Variation eines Themas, das erst durch die Mannigfaltigkeit und Bildstärke der Variationen die zwingende Kraft ausströmt, die dem abstrakten gedanklichen Grundmotiv allein nicht zukommt.

[1]) Beispiele (die kleinen Ziffern rechts über den Buchstaben bedeuten die Auflage):
$A^1$ II, 138 : $A^3$ II. 141/42 : B. II. 241.
$A^1$ II. 139 : $A^3$ II. 143 : B. II. 242.

Führt das Nibelungenlied in seinem Verlaufe immer wieder den Gedanken herbei, dass alle Freuden der Welt im Schmerze endigen, so verarbeitet unser Epiker sein pessimistisch geschautes Weltgesetz auf poetische Weise in Bildern und Szenen, die er im ersten Teil geradezu anhäuft. Die erwachenden Götter sprechen das Weltgesetz gleichsam als Glaubensbekenntnis aus. Hades frägt sie nach dem Namen dessen, „der nach seinem finstern Plan — Der Sterne Lauf bestimmt und der Gedanken Gang." (I. 2.) „Sein Name heisst Ananke, der gezwungne Zwang." — Die Sibyllenszene deutet das Walten des Gesetzes in grossen Zügen an (I. 3 ff.). — Auf ihrer Wanderung entdecken die Freier die Spüren unzähliger früherer Göttergeschlechter (I. 29, 31). Den jähen Schrecken der Erkenntnis bringt die grossangelegte Kronidenszene, das Ereignis des zweiten Gesanges (I. 32 ff.). Besonders aus der trunknen Rede des Sängers Orpheus schüttert die Welttragik (34 ff.), Einen auf andere Weise ergreifenden Ausblick in den Weltabgrund bietet im folgenden dritten Gesang die Grotte „Tod und Leben" (B. I. 53 ff.), aus der die Tiere den Göttern flehentlich Krallen, Tatzen und Pfoten entgegenstrecken. Wird darauf in A (I. 57) der Fluch ausgesprochen, so schiebt B (I. 56—58) vorher noch eine ganze Szene ein, welche den entsetzlichen Lebenstrieb an einem Beispiel zeigt: Hebe hascht vom Kanzelbord aus zwei Seelen und macht sie durch eine weisse und eine rote Schleife kenntlich. Als Schwalbe und Habicht entsteigen sie der Höhle, und sogleich beginnt die grausame Jagd des Raubvogels, die erst mit der Zerfleischung der Schwalbe endet. — Die unmittelbar folgende Mär

vom schlauen Hirten Utis, ein übermütiges Scherzo, welches das Pathos der vorangehenden Szene und des eigentlichen Kerngedankens in groteske Ironie auflöst, springt ergötzlich mit Ananke um (B. I. 59 ff.). Die in A (I. 61) nach der gelungenen List abgebrochene Erzählung führt übrigens erst B (I. 62 ff.) zu Ende. — Eine letzte Steigerung in der Reihe dieser Bilder während der Auffahrt bedeutet die Antipodenreise, welche die Götter ins Maschinenhaus der wilden Eisenmänner und vor das Weltenklagebuch führt (B. I. 77 ff.). Die Verkündigung des Landes Meon und des Weltenheilands durch den Hoffnungsengel im Kirchlein unter dem Felsen Eschaton setzt als Gegenmotiv dem Grundthema eine edle Krone auf.

Diese Mythenfolge wirkt nicht nur an und für sich, sondern natürlich auch als Kontrast zu der in glühende Farben getauchten Wirklichkeitsfreude des Epos. Ihr verwandte Motive kehren auch später wieder; vor allem sind zu erwähnen Apolls Sage vom kranken Sohn Kosmos und dem Mägdlein Psyche (B. II. 150 ff.) und Hermes' Sage vom Tal Elysion (B. II. 153 ff.) im zweiten Teil. Am schneidendsten tut sich der Gegensatz zwischen der epischen Lebenslust und der Herrschaft von „Anankes Eisenfaust" im Gesang „Hera und der Tod" auf. Im übrigen erscheint ein anderer Gegensatz, der zwischen der seelenadeligen Persönlichkeit und der Niedertracht, dem Stumpfsinn, der Bosheit, der brutalen Gewalt.

Wenn für die poetischen Vorzüge auch nicht massgebend, charakteristisch für den Olympischen Frühling ist doch die Tatsache, dass in seinem Verlaufe und in eingelegten Mythen, Sagen, Erzählungen immer wieder das pessimistische Grundthema angeschlagen

wird, bald leise zitternd, bald pathetisch anschwellend, etwa in ironischer Prägung, etwa in eklatant zynischer Behandlung. Die Seele der Dichtung schwankt denn auch zwischen Ironie und Pathos. Mit Carl Spittelers Skeptizismus geht aber parallel sein individualistischer Heroismus.

Über die Bedeutung grundlegender Ideen in Verbindung mit der poetischen Gestaltung hat sich der Autor der „Lachenden Wahrheiten" unter dem Titel „Konsequenz und feste Führung" (S. 193 ff., III. Aufl.) folgendermassen geäussert: „. . . Der Geniessende, wofern er nur nicht in irgend eine ästhetische Dogmatik verbohrt ist, folgt gerne jedem Stoffe und jeder führenden Hand, unter der einzigen Bedingung, dass er eine sichere Hand spüre. Fehlt diese Bedingung, so meutert selbst der bestwilligste Leser. Natürlich, denn ob er auch willens war, sich in jede Welt des Dichters zu versetzen, so muss es doch eine rechtschaffene Welt sein, mit deutlichen Umrissen und festen Gesetzen; was dagegen der Vorstellung nicht Form und Stand hält, das lohnt auch nicht des Denkens. Unsicherheit erachte ich daher für den unheilvollsten aller Fehler, für den Selbstmord eines Werkes.

Dann ist der Schluss, „wenn die Grundidee dem Leser ferne liegt usw.", durchaus irrig. Im Gegenteil, die folgerichtige Durchführung vermag das abwesende Interesse an dem Hauptthema nachträglich herbeizuzwingen. Sei es durch überwältigende Schönheiten, die sich daraus ergeben, sei es durch die Freude am Können des Künstlers, an seiner Meisterschaft. Es stände schlimm um die Fortdauer der Kunstwerke, wenn das Interesse an ihnen vom Interesse an ihrem Hauptthema abhinge. Sämtliche Kunstwerke vergan-

gener Zeiten haben ja den Themawert für uns verloren und können uns nur durch die Kunst der Behandlung und die Schönheit des Anlasses fesseln. Endlich: es sind gerade die subjektivsten Künstler und willkürlichsten Werke, welche, wenn sie nur rücksichtslose Konsequenz aufweisen, die Welt unterjochen, obschon selten die Mitwelt, doch immer die Nachwelt. Subjektivität nämlich, die anfänglich das Interesse lähmt und erkältet, wirkt auf die Länge als Anziehungskraft. . .

Aus alledem folgt, dass man vor keiner noch so unwillkommenen Konsequenz seines Themas ausbiegen darf. . . ." —

Von Reichtum sowohl wie auch z. T. von grossem formalen Können zeugt es, dass Carl Spitteler innerhalb einer Szene nicht selten Motive gleicher oder verwandter Art häuft. Ein paar typische Beispiele seien erwähnt. Die Zukunft wird den Göttern im Erebos nicht durch einen Mund und in einer Rede verkündet, sondern durch drei nach einander sprechende Sibyllen. Das Thema der ersten Weissagung ist die Auffahrt, das der zweiten: Hera, das der dritten: der Sturz der entthronten Götter vom Olymp und der Aufstieg eines neuen Geschlechts (I. 4 ff.) — Wie dem reisenden Freiervolk am Morgenberg die Sonne entgegenleuchtet, begrüssen sie nach einander drei Hymnen (I. 26 ff.). — Moira voraus trippelt das Knäblein Eidolon dem Olymp zu (III. 1), wie wir auch seine Einkehr in Heras Schloss nach gestiftetem Ehefrieden sehen (III. 5). Nach Ausbruch des Ehezwistes poltert die grüne Fahne Olbia vom Dach, flieht das Knäblein Eidolon trepphinunter und aus dem Schlosse und zerspringt der gläserne Zauberfingerring klirrend an der Hand Heras (V. 285 ff.).

## Dr. phil. A. STEIGER

Professor an der Kantonsschule

# Spittelers Sprachkunst

Preis 80 Cts.

### Urteile der Presse:

**Neue Zürcher Zeitung:** Steigers Schrift wird, so ungewohnt es klingt, dort wertvoll, wo sie aus dem Allgemeinen ins Besondere, aus der Pauschalbegeisterung sich in den philologischen kleinen Zirkel schöner Einzelbeobachtung zurückzieht. Steigers Studie ergänzt und erweitert eine schöne Vorarbeit Dr. von Greyerz' über Spittelers Sprache. Dass Steiger hie und da aus dem Zettelkasten Sprachkuriositäten herauswirbeln lässt, ohne sie in eine organische Beziehung zu bringen, tut der interessanten Arbeit keinen Eintrag und beweist zum mindesten, dass sie nicht auf der Lalologenbrücke zur Welt gekommen sein will.

**Bund:** Ein Thema, das bei Spitteler wirklich nahe liegt und nicht so leicht voll auszuschöpfen ist. Dr. A. Steiger, der mit dieser Arbeit „Anregung, Einstellung, Zerstörung von Vorurteilen" fördern helfen möchte, ist einer von jenen Philologen, die nicht mit kalter nüchterner Objektivität an ihren „Stoff" herantreten, sondern denen „das Herz überläuft" vor Freude über die Sprache des Dichters. Und einem solchen Philologen mag selbst Spitteler, der Feind aller Professorenweisheit, es nicht verübeln, wenn er seine Sprachkunst mit Entzücken untersucht

---

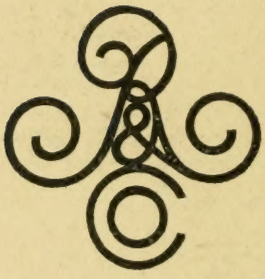
## CARL SPITTELER

# Unser Schweizer Standpunkt

VORTRAG, gehalten in der Neuen Helvet. Gesellschaft, Gruppe Zürich am 14. Dezember 1914

Preis 60 Cts.

2-/Cols
A-2



LG.
S761ânz
.Yg
199861
Spitteler, Carl
Author Ganz, Hermann
Title Ästhetische Studien zu Carl Spittelers Olympischem Frühling.

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU